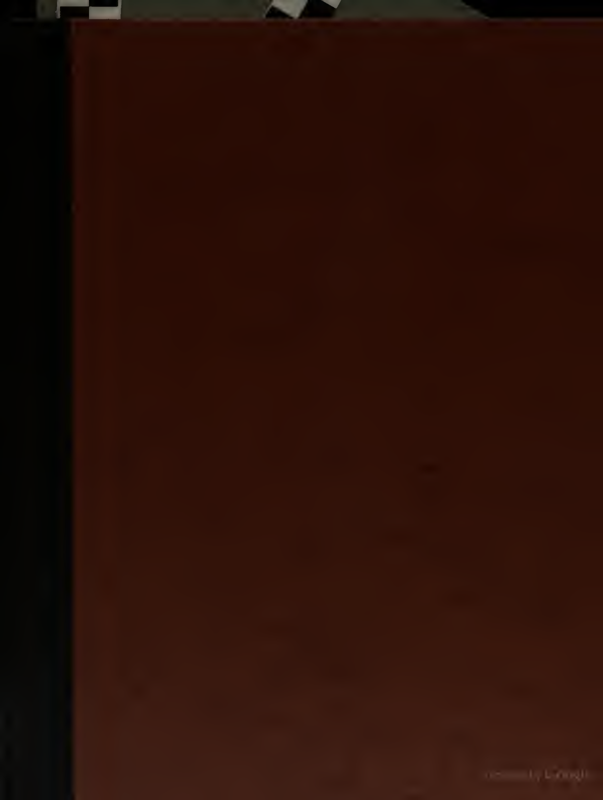


<36626138350016

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Unter Mitwirkung von

S. Bagge in Basel, E. F. Baumgart in Breslau, H. Bellermann in Berlin, H. Deiters in Düren, Im. Faisst in Stuttgart, A. Gehring in Bonn, B. v. Gugler in Stuttgart, G. Jacobsthal in Berlin, G. Kayser in Heidelberg, E. Krüger in Göttingen, Jos. Müller in Bonn, G. Nottebohm in Wien, W. Oppel in Frankfurt a. M., R. E. Reusch in Köln, A. Ritter in Magdeburg, L. Stetter in Augsburg, R. Succo in Berlin, G. v. Tucher in München u. A.

herausgegeben von

Friedrich Chrysander.

V. Jahrgang.

Verlag von J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.
1870.


Bayerische
Staatsbibliothek
München



Inhaltsverzeichniss.

Grössere Aufsätze.

A.

B.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 5. Januar 1870. **Nr. 1.** V. Jahrgang.

A. D. 1870.

Beim Eintritt in ein neues Jahrzehend schweift der Blick naturgemäss in eine weitere Ferne. Ueberdies ist das Jahr 1870 in unserer Kunst verewigt durch die Geburt Beethoven's, des jüngsten in der Reihe Derer, die man unter den Grossen die ganz Grossen zu nennen pflegt. Dass wir seit seinem Heimgange keine Erscheinung wieder gesehen haben, welche völlig an seine Grösse hinan reichte, ist oft genug ausgesprochen und hat uns vielen Hader aber wenig Nutzen gebracht. Jeder hat sich die Thatsache eben nach seinen Wünschen zurecht gelegt, nur darin kamen Alle wie in einer selbstverständlichen Wahrheit überein, dass Beethoven den Ausgangspunkt der ganzen folgenden Entwicklung der Tonkunst bildet. Aber dies ist keineswegs der Fall, weder in dem angegebenen Umfange, noch in dem angenommenen Sinne. Die romantische Richtung in Musik und Poesie ist nicht direct der klassischen, sondern einer seitabwärts fliessenden Quelle entsprungen. Neben Beethoven standen Schubert und Weber; in Schubert hat Schumann seinen Ausgangspunkt und seine geistige Heimath, und ganz in demselben Verhältnisse steht Wagner zu Weber. Die Romantik hat sich nun in der Tonkunst genau so entwickelt wie in der Dichtung: sie ist einerseits bei dem krassen Naturalismus angelangt, Hand in Hand gehend mit dem grundlosen Verfall unserer Oper; sie ist andererseits in spiritualistischem Suchen nach der musikalischen Tiefe in der Gestaltung fast barock geworden, aber in der Kraft gesund geblieben und hat sich, wie die Pflanze zum Licht, nach echt klassischen Formen und Idealen zurückgewandt. Die romantische Richtung in dieser Wandlung und Verjüngung ist es, welcher wir eine wirklich lebensvolle zukunftreiche Macht beilegen und daher in diesem Blatte mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgen.

Wenn man nun von einer Rückkehr zum Klassischen spricht, von dem Beginn einer Regeneration auf solchem Grunde, so ist dadurch nicht die Ansicht und der Wunsch eines Einzelnen, sondern die Lage der musikalischen Kunst der Gegenwart ausgedrückt. Der blind heftige und zum guten Theile eitle Drang nach fortschrittlichen Reformen in den letzten 25 Jahren hat wider Willen am meisten dazu beigetragen, einen solchen Rückgang zu beschleunigen, ein solches Bestreben als das zur Zeit einzige Rettungsmittel vor einer gänzlichen Entartung der Kunst zu adeln und mit Allem auszustatten, was die vereinigte Macht der allgemeinen ästhetischen Bildung, der kunsthistorischen Gelehrsamkeit und der gegenwärtig hoch ausgebildeten Fähigkeit musikalischer Reproduction zu gewähren vermag.

Nun liegt zwar nichts Erhebendes in dem kahlen Bekenntniss, dass wir unseren Vorfahren nicht gleich sind; aber thöricht wäre es auch, zu meinen, eine solche Einsicht sei schon an sich die Summe aller Kunstweisheit. Vielmehr wird Alles erst auf den Sinn ankommen, welcher dieser Abschätzung der Zeiten zu Grunde liegt. Wir haben oft sagen hören, man müsse bei umfangreichen Compositionen unserer Zeitgenossen mit dem Geleisteten zufrieden sein, weil das Höchste doch nicht mehr geleistet werden könne. Wäre ein solches Raisonnement die natürliche Folge unserer Verehrung des sogenannten Klassischen, dann thäten wir wahrlich besser, uns des Klassischen eine Weile ganz zu entschlagen und jene grossen früheren Zeiten lediglich nachzuahmen in dem sorglosen, durch das Schwergewicht einer unerreichbaren Vergangenheit nicht bedrückten Wirken für die künstlerischen Aufgaben des Tages. Aber so schlimm steht es nicht. Eine würdigere und heilsamere Folgerung ziehen diejenigen aus unserer gegenwärtigen Lage, welche dieselbe benutzen, um den Stachel der Selbsterkenntniss recht tief in unser Herz zu drücken, wobei sie aber ihrer Ansicht oft einen pessimistischen Zusatz verleihen, der, wie aller Pessimismus, nie das Glück hat, allgemein zu überzeugen. Der werthe Verfasser eines soeben erschienenen Büchleins, der unten angezeigten »Musikalischen Briefe aus der neuesten Zeit«, spricht am Schlusse und gleichsam als Epilog Anschauungen aus, welche auf eine solche Selbsterkenntniss abzielen. Er erinnert an das künstlerische Mustervolk, die Griechen: — »Die besten ihrer Epigonen fühlten und sagten selber aus, was die Ahnen Besseres hatten als sie, und wurden damit das lebendige Gefäss, ihres Vaterlandes Ehre und Kleinod zu wahren, übers Meer zu tragen und den Barbaren zu eröffnen zu ewig fruchtendem Genuss. Das Gesetz der beschleunigten Bewegung aus der Natur in den Geist übertragen, zeigt uns die Kunstgeschichten eben so wohl wie die politischen — so weit wir blicken können — in ähnlichem Fortschritt und Ausgang bei allen Völkern. Auch darin sind sie ähnlich, dass in sinkenden Zeiten die Mittel in Reichthum, Oeffentlichkeit, Mechanik sich steigern, aber während sie die Aussenwirkung mehren, der Vertiefung nicht günstig sind. Nun aber zeigt sich der wahre Fortschritt der Menschheit auch darin, dass die Erkenntniss des Bessern niemals untergeht, dass die

Spätgriechen nicht vermeinen höhere Künstler zu besitzen als ihre edlen Ahnen, sondern sie als lebendige Denkmäler über sich erkennen. Wenn nun unserer Tage sogar ein Engländer im Stande ist öffentlich zu bekennen, dass sein Volk keinen Tonsetzer mehr besitzt gleich Talles Bird und Purcell, und klagt, dass seine schöne Literatur tief unter der letztvergangenen und älteren stehe — wenn ein Gleiches sogar bei selbstvergnüglichen Franzosen laut wird: nun so brauchen wir Deutsche uns nicht länger der bescheidenen Selbstkenntniss zu berühmen, falls uns ähnliche Geständnisse nicht recht über die Lippen wollen. Aber es ist auch ein gut Theil deutscher Kunstfreunde, Kenner und Gelehrte, die ein sinkendes Zeitalter — sagen wir als unparteiische Zuschauer — wenigstens in der Poesie nicht leugnen. Sind wir darum schlechter als die Väter? wär es so, wir würden es nicht besser machen durch Reclame. Geht die Kunst desshalb unter? wir würden's nicht hindern durch die feurigsten Versicherungen des Gegentheils. Aber beides glaube ich nicht. Haben wir heute ganz andere Aufgaben zu lösen im Drang der Herzen um ethische und religiöse Lebensfragen, so mag die Kunst ohne Schaden eine Weile ausruhen, die errungenen Schätze verwerthen, sammeln und bewahren, bis ein neuer Genius kommt, die Wünschelruthe höher zu schwingen nach tieferen Schätzen«. (S. 64—65.)

In dieser ablösenden Thätigkeit mag ein Trost liegen für die Menschheit im Allgemeinen, aber was soll der arme Künstler damit anfangen, dem politische oder religiöse Fragen durchaus gleichgültig sind, musikalische dagegen das Innerste nach Aussen kehren? Ein solcher Rath, für eine Weile auszuspannen, ist schon verschiedentlich ertheilt, u. a. auch für das dichtende Deutschland; und in einer Zeit, welche die Zünfte aufhebt, ist von selbst einleuchtend, dass nur diejenige Thätigkeit des Einzelnen von wirklicher Berechtigung sein kann, welche mit dem Gemeinwohl eng verwachsen ist. Liesse sich hinsichtlich der fortgesetzten musikalischen Production unserer Zeitgenossen das Gegentheil beweisen, so würde man wohl Anstalt machen, ihnen die Saiten zu zerschneiden — wenn es möglich wäre. Aber es ist schlechterdings unmöglich. Lässt man diese Thätigkeit für »eine Weile« ruhen, so ruht sie sicher für alle Zeiten. Denn wer soll anfangen? der Genius? Gut — und wie soll er anfangen? doch wohl so, wie alle unsere Grössten angefangen haben, als »*tumbe*« Anfänger? — Unmöglich, wie der Wiederanfang, wäre aber auch jetzt das Aufhören. Die Verwerthung der Schätze der Vergangenheit wird der Musiker nie anders verstehen können, denn als eine Mahnung, auch sich selber in den Musterformen wenigstens zu versuchen. Gesetzt also, alle Stoffe und Darstellungsweisen unserer Kunst wären wesentlich erschöpft, wir lebten mithin musikalisch vollständig im alexandrinischen Zeitalter, so würde selbst ihre lebendig treue Ueberlieferung nicht wohl möglich sein ohne fortgesetzte Versuche der Lebenden, in ihren Spuren sich fortzubewegen. Haben doch auch die alten Alexandriner, die Grossmeister der Kritik an der Spitze, niemals das Rüstzeug der Poesie und Musik in die Kammer geworfen, sondern unbefangen selbst im grossen Epos fortgesungen. Kein wahres Epos ist dadurch entstanden, wie wir wissen, aber es hat sie auch nicht von dem Wahren abgeführt, vielmehr nur um so fester in seinen Kreis gebannt; denn an dem Zollmaass ihrer eignen Producte wurde ihnen die Riesengrösse Homer's erst recht anschaulich. Dies wäre also der Nutzen einer lebendigen Kunstübung selbst dann, wenn wir, wie gesagt, uns hereits ganz und gar im alexandrinischen Zustande befänden. Auch dann noch müsste dem Künstler das Recht unverkümmert bleiben, auf seinen eigenen Füssen zu stehen.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die Kunstformen der griechischen Poesie und ihre Bedeutung von Dr. **J. H. Heinrich Schmidt.** Leipzig bei C. W. Vogel, 1868 und 1869.

Erster Theil: Die Eurhythmie in den Chorgesängen der Griechen.

Zweiter Theil: Die antike Compositionslehre aus den Meisterwerken der griechischen Dichtkunst erschlossen. Text und Schemata der lyrischen Partien bei Aristophanes und Sophokles. (928 Seiten gr. 8. Pr. 6 Thlr.)

Vorstehendes durchaus bedeutendes Werk, wenngleich zunächst dem Gebiet der Philologie angehörend, hat vollen Anspruch, auch in den Spalten einer musikalischen Zeitschrift Erwähnung zu finden, da das Princip, das in ihm aufgestellt werden ist, sicher ein musikalisches genannt werden muss. Es dürfte kaum ein anderes Werk der Neuzeit von gleicher reformatorischer Wirksamkeit aufgeführt werden können, als das des Verfassers, und noch ist nicht die Hälfte der ganzen tüchtigen Arbeit zu Tage gefördert. Das Buch läuft freilich Sturm gegen die hergebrachte Theorie von Längen und Kürzen der alten Sprachen, auf denen bis jetzt alle Metrik beruhte und deren Lehren es als einen unverstandenen und unverständlichen Formalismus bezeichnet, dessen todte Last der Jugend erspart werden müsse. An die Stelle dieser bis jetzt für unantastbar gehaltenen Silbenmessungs-Theorie setzt der Verfasser, dessen philologische Gründlichkeit den strengsten Anforderungen der Wissenschaft genügen möchte, ein musikalisches Princip, dessen bisher ungeahnte Herrschaft geradezu durch den Scharfsinn und die eigene musikalische Begabung des Verfassers von ihm nicht blos wahrgenommen, sondern auch mit überzeugender Klarheit nachgewiesen werden ist und zwar an einer so bedeutenden Zahl alter Poesien, dass kaum ein Zweifel an der Richtigkeit dieser Entdeckung übrig bleiben wird. Da der Verfasser in dem ersten Bande seines Werkes, welcher den Titel trägt »Die Eurhythmie in den Chorgesängen der Griechen«, gleichsam den Unterbau seines Systems giebt, so ist es nicht uninteressant, seine Ansicht von dem Gang der Entwicklung der Dichtkunst und Musik bei den Griechen, die aber auch mit der anderer Culturvölker übereinstimmt, kürzlich zu berühren. Die griechische Dichtkunst hat sich unter dem Einflusse jenes musikalischen Princips nach vier Grundformen entwickelt. Diese Formen sind die recitativische Poesie, ursprünglich mit einförmig musikalischem Vortrage, später rein declamatorisch oder für die blosse Lectüre bestimmt. Zweitens die rein lyrische Poesie für Gesang und Leier in strophischer Form; erst bei den Römern declamatorisch werdend. Drittens die Marschtypen, in denen Principien herrschen, die mit denen unserer modernen Lieder-Poesie und -Musik stimmen. Endlich die chorische Lyrik für Gesang und kunstvollen Tanz, und namentlich die Formen dieser Poesie bespricht dieser erste Band, der sämmtliche Chöre des Aeschylos und sämmtliche Oden Pindar's nach diesem Princip geordnet enthält. Der Verfasser liebt es seine Theorien erschöpfend an dem alten klassischen Material nachzuweisen; dass hierzu ein ungewöhnlicher Fleiss gehört, ist klar, aber welches Licht ist nicht allein durch diesen ersten Band schon auf das Gebiet dieser altklassischen Poesie gefallen! Wie Mancher mag, wenn er an seine Primanerzeit zurückdenkt, sich der unerquicklichen Stunden erinnern, in welchen sich der gelehrte Rector abmühte, ihm die Chöre der

griechischen Tragiker nach ihrer metrischen Form geläufig zu machen, wobei namentlich die unschönen, oft widersinnigen und immer gewaltsamen Wortzerreissungen auf des Rectors Autorität hin als unbegreifliche Schönheiten der klassischen Poesie mit in den Kauf genommen, im Ganzen aber doch blutwenig verstanden wurden. Noch schlimmer ging es mit dem Pindar. Man ahnte hie und da stellenweise eine rhythmische Schönheit, aber auch hier blieb das Meiste in einem unaufgeklärten Nebel sitzen. Es waren eben die schweren griechischen Dichter, deren Formen uns nicht mehr recht verständlich und einleuchtend werden wollten: dazu kam die verschiedene Auffassung der Gelehrten selbst. Suchte man Rath bei den alten Metrikern und den Musikern der Griechen, dann gerieth man sicher in die allergrösste Verlegenheit; die Einen nämlich hielten nicht was sie lehrten und bei den Anderen stiess man auf Töne, die uns musikalisch rein unverwendbar waren. Diese dunkeln Stellen der alten klassischen Literatur sind freilich seit neuester Zeit in bewunderungswürdiger Weise und zwar durch deutschen Scharfsinn aufgehellt worden. Wir brauchen, was die theoretische griechische Musik anlangt, nur die Namen Bellermann, Fortlage und Westphal zu nennen; allein was die Aufklärung jener Dichtungsformen betrifft, steht der Verfasser der »Eurhythmie« einzig da. So wie er seinem ersten Bande sämmtliche Chorlieder des Aeschylos und Pindar's sämmtliche Gedichte schematisirt einverleibt hat, so enthält der zweite Band, die antike Compositionslehre — allerdings nicht in dem bei uns üblichen Sinne zu nehmen — die lyrischen Meisterstücke des Sophokles und Aristophanes zum ersten Male, man kann wohl sagen überzeugend, erschlossen. In dieser Fassung sind diese Dichtungen, die sich unter der Macht eines musikalischen Princips zu wahrhaft vollendeten Formen abrunden, schlechterdings Eigenthum des Verfassers, der mit der Vollendung seines auf vier Bände berechneten Werkes zugleich das Material, welches die klassische Zeit bietet, vollständig nach seinem Princip bearbeitet dem Publikum vorlegen wird. Im dritten Band wird man die lyrischen Stellen des Euripides und im vierten eine Metrik der griechischen Sprache auf rhythmischer Grundlage erhalten. In $1\frac{1}{2}$ Jahren hat der Verfasser mit einer seltenen Arbeitskraft ausser jenen zwei ersten starken Bänden auch noch einen Leitfaden in der Rhythmik und Metrik herausgegeben, der so zu sagen sein grosses Werk verjüngt im Abriss zeigt und am geeignetsten sein dürfte, den Eingang in diese vorzügliche Arbeit zu eröffnen und dessen Einführung auf gelehrten Schulen sicher nicht lange auf sich wird warten lassen.

Das Studium dieses Werkes muss bildend und veredelnd auf den musikalischen Sinn zurückwirken, der sich hineinempfunden hat in die hohe Vollendung dieser poetischen Kunstformen, die jetzt vollkommen zu dem auf anderen Gebieten so glänzend bewährten Schönheitssinne der Griechen stimmen. Gerade bei dem Streben der Musiker unserer Tage, das Wesen ihrer Kunst in einer Vermischung und Verwischung der herkömmlichen Formen zu suchen, werden die hier aufgestellten, festgeschlossenen, periodisirten Formen, in denen das Pathos der menschlichen Seele so einzig in seiner Art sich offenbart hat, nicht anders als reinigend und zusammenziehend wirken können. Bisher wollte sich die alte Sage von der Macht der Musik mit dem, was wir von griechischer Musik wussten, nicht zusammenreimen lassen, vielleicht war es dem Verfasser aufgespart, die Wahrheit dieser Sage glänzend darzuthun. Möchte ihm Kraft und Lust bleiben, seine treffliche Arbeit zu Ende zu führen!

Nur noch einige Worte über die Ausstattung des Werkes, das wegen eigens für dasselbe erst zu schaffender Typen seine besonderen Druckschwierigkeiten gehabt haben muss und das dennoch mit grosser Sauberkeit und Correctheit von der Verlagshandlung hergestellt worden ist, so dass das Werk auch in dieser Beziehung ein Musterwerk genannt werden kann.

Dr. Julius Klengel.

Theorie der Neuhochdeutschen Metrik von **Rudolf Westphal.** Jena, Carl Doebereiner. 1870. XVIII und 239 S. kl. 8.

Hier erhalten wir gewissermaassen ein Seitenstück zu dem obigen Werke von Schmidt, oder doch eine in ähnlichem Geiste durchgeführte Arbeit, ausgehend von einem anerkannten Meister auf dem Gebiete der rhythmischen und musikalischen Kunst der Griechen. Der Herr Verfasser beginnt sein Vorwort mit einem bekannten Worte Platen's über die metrische Armuth der deutschen Sprache, um demselben sodann den entschiedensten Widerspruch und dieses ganze Werk als Widerlegung entgegen zu setzen. Die Widerlegung ist allerdings für Platen selbst zu führen, der in einer anderen Sprache schwerlich solche Nachbildungen schwieriger griechischer, persischer u. a. Metra zu Stande gebracht hätte. Aber Herr Westphal legt hierauf nicht mehr Gewicht, als die Sache verdient und behauptet dass »dergleichen Nachbildungen von complicirten Metren der Alten im recht eigentlichen Sinne als Kunststücke« angesehen werden müssten, »die nur von wenigen zu Stande gebracht werden können und wohl am wenigsten leicht von denjenigen, welche als wirklich gottbegnadete Dichter in der metrischen Form nur ein secundäres Accidens, nur eine äussere Ornamentik des poetischen Gebildes erblicken«. Vielmehr, meint er, »ein deutscher Dichter ersten Ranges wird, was ihn bewegt, immer am liebsten und geläufigsten in den nationalen Formen aussprechen, die keineswegs so monoton und rhythmuslos sind wie Platen glaubt, sondern die kunstreichsten Gestaltungen und die grösste rhythmische Mannigfaltigkeit zulassen. Derjenige weiss wenig von den Rhythmen der Griechen, der da glaubt, die deutsche Poesie könne derselben nur durch Nachbildung der künstlicheren Strophen-Schemata der Griechen theilhaftig werden. Der Reichthum griechischer Rhythmik zeigt sich eben so sehr in deren einfacheren trochäischen und jambischen Bildungen, und die deutsche Poesie braucht sich diese Mannigfaltigkeit nicht erst von aussen her durch Nachbildung antiker Formen künstlich anzueignen, sondern besitzt sie längst schon in ihren nationalen Metren als ächtes Eigenthum«. (Vorwort S. VI.) Wir theilen diese Worte mit, weil man daraus klar ersieht, dass die vorliegende »Metrik« nichts gemein hat mit den Versuchen der Philologen alten Schlages, unsere Sprache in einen mit allem Aufwande von Gelehrsamkeit zusammengekünstelten griechischen Stiefel einzuzwängen, sondern dass das Einfache und naturgemäss oder national Gegebene hier zur Grundlage gemacht wird. Von hieraus ist, wie uns bedünken will, selbst mit Platen eine friedliche Auseinandersetzung möglich; denn ein charakteristisch ausgebildetes Kunstmetrum besitzt die deutsche Sprache doch nicht. Ihr Werth und ihre Fähigkeit liegt eben in ihrer Universalität, und diese allumfassende Assimilationskraft würde ihr nicht eigen sein, wenn sie nicht an den einfachsten Grundlagen des metrischen Baues bis zur Eintönigkeit festgehalten hätte. — Das Zweite, was Herrn Westphal's Schrift auszeichnet, ist der durch und durch musikalische Grundzug, und desshalb fanden wir uns auch veranlasst, dieselbe hier sofort anzuzeigen. Der Verfasser hat schon in seinen früheren Werken genugsam bewiesen, dass er richtige und tiefe Anschauungen besitzt von dem lebendigen Zusammenhange, der zwischen Poesie und Musik besteht; er weiss eben, was eine Strophe ist und wodurch sich der wahre Rhythmus gestaltet. Es wird nun für Viele interessant sein zu erfahren, wie sich die Anwendung Westphal'scher Grundsätze auf die deutsche Sprache ausnimmt. Wir schliessen diese vorläufige Anzeige mit einem Satze, den wir S. 43 lesen und

der mehr sagt, als eine lange Auseinandersetzung: »Die Anfänge unserer neuhochdeutschen Lyrik bildet das gesungene Lied, das Volkslied des 15. und 16. [richtiger: des 13. bis 15.] Jahrhunderts, also die Musik«.

The English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes, 1543—1664. Illustrated by a series of Documents, Treatises, and Poems. With a Preface and Index. London, 1869. 8. (*Roxburgh Library.*)

Die reiche Literatur über die Geschichte der englischen Bühne und dramatischen Kunst ist durch die vorliegende Publication um ein wichtiges Werk bereichert. Es ist gedruckt für die Subscribenten einer Gesellschaft, welche sich »*Roxburgh Library*« nennt und schon Balladen-Sammlungen und mehrere andere Denkmäler der Literatur zu Tage gefördert hat. Der angezeigte Band über das alte Theater enthält 32 Documente und 13 Abhandlungen (*Treatises*) von grosser Bedeutung. Die englische Bühne hat von allen nicht nur die grössten Dramen erzeugt, sondern besitzt zugleich eine so reiche und interessante Theater-Geschichte, dass auch in dieser Hinsicht kein anderes Theater sich mit ihr messen kann.

Musikalische Briefe aus der neuesten Zeit. Herausgegeben von Dr. **Eduard Krüger.** Münster, Ad. Russell. 1870. 69 S. 8.

Zwei »Du«-Freunde, Eusebius und Florestan, schreiben sich hier ihre Meinungen über neue musikalische Werke. Das Büchlein handelt von Vielem, eigentlich aber nur von Brahms und zum dreiviertel Theile von dem »Deutschen Requiem«. Die Briefe sind sehr unterhaltend, sie lesen sich angenehm und sind geschwätzig geschrieben, womit wir nur sagen wollen, dass sie in dem richtigen Briefstil gehalten sind; denn wer mit der Feder in der Hand nicht schwätzen kann, der thut am besten sein Briefpapier zu sparen. — Wir haben schon gesagt, welches der Hauptpunkt ist, um den sich diese briefliche Unterhaltung dreht; diesen wolle man an Ort und Stelle verfolgen, wir berühren hier nur einige Einzelheiten. S. 27 liest man die treffende Bemerkung, »dass alle Musik bis zum geringsten Volkslied hinab auf dem Gefühl des Grundtons ihre kleinen und grossen Wirkungen erbaut; denn in keiner Melodie verstehst du den dritten Ton, wenn dir der erste verloren ist«. — Eine sehr resolute Erklärung über die jetzt vielfach erörterte Frage, ob und wieweit ältere Tonwerke mit moderner Instrumentation auszufüttern seien, findet der Leser S. 40; sie lautet: »Ich will, dass unter zwei Wirkenden der Höhere oben bleibe. Das ist's, warum ich Händel und Bach lieber in ihrem angebornen Kleide erblicke, als in dem geborgten Flitter des verschönernden Fortschritts; ich will, dass der höhere Mensch, der Held und Künstler, seine Selbstheit wahre; was Geist hat, das hat eben eigenen Geist. Was hat denn der sonst ehrenwerthe Instrumental-Universalist zuwege gebracht mit seinen modernisirt verschönerten Bachcantaten? Nur dieses, dass die ursprünglichen Tonwirkungen erlöschen, dass statt des mystisch-heroischen Cantors — der Professor sich hören lässt in Frack und Glacé! Erinnere Dich, wie wir vor Zeiten Mozart's freilich weit geistvoller angelegtes Orchester zum Messias mehrmal durchgemacht, schliesslich aber bei unserer zehnten Aufführung uns des Originals bedienten. Die ächte alte Partitur hatte durchgehends Geigenquartett und Geigensoli, nur bei höchsten Glanzstellen erscholl dazu *trump and drum*: — da riefen wir begeistert: Nun ist's erst ganz, nun hören wir aufrichtige Menschentöne! und Du schuldigtest [beschuldigtest] sogar den feinhörigen Mozart, er habe die edle Einfalt des Chors ‚Der Heerde gleich vom Hirten fern' durch seine Flöten und Schalmeien, Hörner und Fagötter in Dampf zerblasen; die Stimmen allein mit Händel's bescheidenem markigem Geigenthum sagten mehr. Dass solches noch auffallender eintritt beim Sologesang, betontest Du sogar nachdrücklich; denn eine goldglänzende Sopranstimme wird durch qualmenden Klarinetten-Athem nicht gehoben, sondern vermilchigt. Nur bei Zeilen und Atomen gilt der Krämerspruch: Die Menge muss es bringen! Man sagt nun zwar: die grosse Instrumentirung passe besser zu unseren grossen Bedürfnissen, zu unseren Riesenfortschritten, Riesenchören und Monster-Concerten, deren geringere Zahlen in die Hunderte gehen, die besser ausgewachsenen thun's nicht unter die Tausende. Wohl! aber dann bin ich zu antik, folglich zu ungebildet, um den Vorzug davon einzusehen, wie viel Nullen man hinter die Zähler setzt. Du selbst, besser unterrichtet als ich, beklagtest Dich bitterlich, als Du ein Concert im Crystallpalast zu Sydenham überstanden — jene colossale Tonmasse, die niemand vollkommen hört, weder Hörer noch Sänger noch Director, und meintest, unbefangene Engländer urtheilten wie wir. Dem *Yankee*, der vor nichts Ehrfurcht hat als vor Millionen, diene zur Nachricht: dass Beethoven einst sich wünschte, lebenslang nur ein Orchester von 60 wackeren Deutschen unter sich zu haben — ‚dann wird's ein Leben herrlich und frei!' — Dieser letzte der Titanen wusste wohl was gross und klein heisse in der weiten Gotteswelt: ihm wäre schwerlich titanisch zu Sinne gewesen bei einer monster exhibition, wo 10,000 niggers *Hail Columbia* brüllen thäten«. (S. 40—42.) Schon im 16. Jahrhundert bezeichnete Sechzig eine in jeder Beziehung gut und stark besetzte Kapelle, wie sie z. B. unter Orl. Lassus in München vorhanden war. Die Sänger in Rom um 1650 und die Instrumentisten um 1720 unter Fux in Wien machten zwar mehr in Masse, aber welchen Nutzen hat die Kunst davon gehabt? Ein so wohldisciplinirtes, in seinen Kräften so genau abgewogenes Orchester wie das Händel'sche um 1750 war auch ungefähr sechzig Mann stark, seinem Singchore etwa gleich an Zahl wie an Macht. Hieraus möchte hervorgehen, dass die grössten Meister aller Zeiten hinsichtlich der Besetzung gleicher Ansicht waren und unter günstigen Verhältnissen auch so ziemlich denselben Normalkörper zu Stande brachten. Allerdings eine sonderbare Illustration zu dem gebenedeiten »Fortschritt« in unserer Kunst, und eine gar unliebsame Verdammung heutiger Monstrositäten! Was die originale Begleitung zu Händel's Messias anlangt, so können wir die Gelegenheit nicht vorüber gehen lassen zu bemerken, dass die Beschränkung der (zu den Einzelgesängen verwandten) concertirenden Begleitung auf blosse Violinen sich aus der Entstehung dieses Oratoriums erklären möchte. Händel schrieb das Werk für Dublin, wo ihm sein Londoner Orchester fehlte und nur ein einziger hervorragender Solospieler vorhanden war, sein Freund Dubourg der Violinist. Dass der Messias, wenn ursprünglich für London calculirt, hie und da auch wohl noch mit anderen concertirenden Solo-Instrumenten ausgestattet wäre, dürfte kaum zu bezweifeln sein. Ob jetzt, wo die Metalle nicht mehr im Glühofen sind, sondern der Guss längst zu Stande gebracht ist, noch ein Anderer, selbst ein Mozart, mit Aussicht auf Erfolg eine solche Uebermalung vornehmen kann, gehört freilich auf ein anderes Blatt; hier sollte nur daran erinnert werden, dass man sich hüten möge, aus den Geigensoli im Messias ein Dogma zu abstrahiren.

Wie ein rother Faden zieht sich durch diese Briefe der Gedanke, dass sich instrumentale Gedanken und Formen in unsere modernen Gesangwerke eingenistet haben. »Schädlich ist — schreibt Eusebius, durch den hauptsächlich der Verfasser spricht — schädlich ist das Uebergewicht der Instrumentalnatur, bei dem wir zwar alle seit Beethoven's Tode herangewachsen sind, aber darum noch nicht zum Ge-

winn der hohen Kunst, nicht zum Vortheil der edlen Herzensgebilde, die wir in der Tonwelt suchen, die wir fordern müssen, wo es uns ernst ist die reine Form in dem Lichtschein anzuschauen, dazu sie geschaffen ist. Jenes Instrumentiren der Stimme, das je über ein Menschenalter in unsere Kunstwerke eingedrungen ist, beruht ja nicht auf irgend einem einzelnen Merkmal; es ist der ganze Habitus, dessen Unangemessenheit, ja Unnatur wir empfinden.« (S. 43.) Hätte wohl noch etwas überzeugender demonstrirt werden sollen. Wenn unseren Kindern erst durch Singunterricht statt durch Clavierunterricht die Elemente und Fundamente der Musik beigebracht werden, so wird sich schon vieles ändern; die Stimme ist auch ein besserer Talentmesser, als die zehn Finger, bei denen oft erst nach zehnjähriger Quälerei sichtbar wird, dass kein einziger von ihnen zur Musik taugt. Das musikalische Automatenthum wird auch sehr zusammenschwinden, sobald das Clavier der Stellung eines allgemeinen musikalischen Staatsgötzen enthoben und an den ihm gebührenden richtigen Platz gebracht ist. Sind dann unsere Aufführungen echter, grosser oder kleiner, Gesangwerke erst eben so organisirt, eben so häufig und eben so gut, wie die unserer instrumentalen Symphonie- und Kammermusik-Concerte, so kommt zu der richtigen Jugendbildung die wahre Geschmacksbildung der reiferen Jahre, und wir können dann dem Weiteren getrost entgegen sehen. Die Bemerkungen von Eusebius über die instrumentale Natur unserer Vocalmusik sind direct an Brahms' Adresse gerichtet, was uns auch insofern besonders passend scheint, weil wir Niemand zu nennen wüssten, der mehr als Brahms befähigt und geneigt wäre, Fragen von so tiefgreifender musikalischer Bedeutung offenen Sinnes zu prüfen und den Befund der Wahrheit seiner eigenen Thätigkeit als Richtschnur vorzuzeichnen.

Ein Beispiel von dem schnellen Verschwinden des ersten glänzenden Eindrucks und dagegen von dem eindringenden Beharren des wahrhaft Gehaltvollen wird S. 51 angeführt, was man nebst Anderem an Ort und Stelle nachlesen möge. Und hiermit rufen wir dem lieben Eusebius ein fröhliches Neujahr zu und wünschen ihm beim Eintritt ins Greisenalter den ungeschwächten Bestand körperlicher Kraft und geistiger Munterkeit.

Ein Ausspruch J. S. Bach's über Fugen.

(Mitgetheilt von G. Nottebohm.)

Seite 266 des ersten Bandes von Marpurg's »Kritischen Briefen« findet sich eine Johann Sebastian Bach betreffende Stelle, welche dem Anschein nach ganz unbekannt ist. Ihrer Mittheilung mögen einige Bemerkungen vorausgeschickt werden.

Wie Marpurg's »Historisch-kritische Beiträge« vom Jahre 1761 (Bd. 5, S. 223 ff.) melden, hatte Jemand im Auftrag der »Gesellschaft« die Kritik über eine Fuge von Kirnberger übernommen. Diese Kritik, in Form eines Briefes geschrieben, wurde veröffentlicht in erstewähnten »Kritischen Briefen« vom 2. bis 16. Februar 1760. Sie ist datirt: »Harlem, am 31. Dec. 1759«; der Verfasser unterschreibt sich: »*Nunquamne Reponam?*« Wer der »*Nunquamne Reponam?*« ist, lässt sich mit Bestimmtheit nicht angeben. Schwerlich wird in Harlem Jemand gelebt haben, der die Kritik geschrieben haben könnte.*) Es ist vielmehr zu vermuthen, dass der Verfasser ein guter Berliner und kein Anderer als Marpurg war, der mit Kirnberger lange in Fehde lebte und es für gerathen halten mochte, sich unter einem Pseudonym zu verstecken. Der pseudonyme Verfasser tadelt an Kirnberger's Fuge Mancherlei; er spricht die Ansicht aus, dass »immer Zwischengedanken und andere Tonarten in einer Fuge« vorkommen müssen und beruft sich dann auf J. S. Bach's Fugen und auf mündliche Aeusserungen desselben. Die Bemerkungen, welche J. S. Bach in den Mund gelegt werden, sind uns jedenfalls lieb und werth; wir denken dabei an Eigenschaften, die nicht wenig zum Reiz seiner Fugen beitragen. Welches aber die zwei Contrapunktisten sind, die Bach's Urtheil trifft, wird sich schwerlich nachweisen lassen. Das Signalement des ersten passt ziemlich auf einen Anhänger der altitalienischen Schule.

Die erwähnte Stelle lautet: »Bedenken Sie einmal, wie vielmal man den Hauptsatz in einer Fuge hören muss. Wenn man ihn nun noch dazu in eben denselben Tonarten, es sey gleich höher oder tiefer, ohne was anders dazwischen, immer in einem weg hören muss, ist es alsdenn möglich, den Ekel zu verbeissen? Wahrlich, so dachte der grösste Fugenmacher unserer Zeiten, der alte Bach nicht. Sehen Sie seine Fugen an. Wie viel künstliche Versetzungen des Hauptsatzes in andere Tonarten, wie viel vortreflich abgepassete Zwischengedanken finden Sie da nicht! Ich habe ihn selbst einsmals, als ich bey meinem Aufenthalte in Leipzig mich über gewisse Materien, welche die Fuge betrafen, mit ihm besprach, die Arbeiten eines alten mühsamen Contrapunktisten für trocken und hölzern, und gewisse Fugen eines neuern nicht weniger grossen Contrapunktisten*), in der Gestalt nämlich, in welcher sie aufs Clavier appliciret sind, für pedantisch erklären hören, weil jener immer bey seinem Hauptsatze, ohne einige Veränderung, bleibt; dieser aber, wenigstens in den Fugen, wovon die Rede war, nicht Feuer genug gezeiget hatte, das Thema durch Zwischenspiele aufs neue zu beleben«.

*) Organist an der grossen Orgel in Harlem war H. Radecker. Ein fleissiger Mitarbeiter der kritischen Briefe war J. W. Lustig, der auch unter dem Pseudonym »Wohlgemuth« geschrieben zu haben scheint; derselbe war aber Organist in Gröningen. Hurlebusch war Organist in Amsterdam. Reynvaan, der Herausgeber eines Wörterbuchs, lebte in Vliessingen u. s. w. Keinem dieser Männer lässt sich die Autorschaft beilegen.

*) An Mattheson's »klingende Fingersprache« darf man wohl nicht denken, weil Marpurg diesen Autor schwerlich den verhältnissmässig »grossen« Contrapunktisten beigezählt haben wird. Eine der letzten Sammlungen solcher Clavierfugen gab der berühmte Padre Martini 1742 in seinen »*Sonate d'intavolatura per l'Organo e il Cembalo*« heraus, aber diese (ganz nach Händel'schem Muster gearbeitet) sind reicher, mannigfaltiger und freier, als man von einem Theoretiker erwartet und daher im Ganzen gewiss kein passender Beleg für Bach's Urtheil. *Chr.*

Briefwechsel.

1.

In dem Briefwechsel S. 205 Nr. 26 d. Ztg. vom ver. Jahre beantworten Sie die Frage des Herrn S. Bagge, ob die Körner'schen Singspiele zu ihrer Zeit in Musik gesetzt worden waren, mit der sehr gerechtfertigten Klage, die zugleich eine vollkommen motivirte Anklage wird, dass wir Deutschen seit Gottsched's Büchlein: »Nöthiger Vorrath zur Geschichte der Dichtkunst« aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts kein brauchbares Hand- und Lehrbuch über die Literatur der dramatischen Musik in Deutschland besitzen. Sie verweisen mit Recht auf andere Nationen, namentlich auf Engländer, und heben besonders das Buch Baker's hervor. — Ich erlaube mir, die Leser Ihrer Zeitung auch noch auf ein anderes Werk in dieser Beziehung aufmerksam zu machen, das, meiner unmaassgeblichen Ansicht nach, wohl geeignet wäre, gleichsam als eine Art von Muster zu gelten, nach welchem auch für die deutsche Opern-Literatur ein compendiöses und ziemlich brauchbares Handbuch über die Productionen

unserer musikalisch-dramatischen Künstler ausgearbeitet werden könnte. Ich meine das Buch von Crozet, das 1867 in Grenoble erschien. Es führt folgenden, den ganzen In- und Gehalt des 477 Seiten umfassenden Buches ziemlich genau und ausführlich angebenden Titel:

Revue de la Musique dramatique de l'Opera en France; — des notices par ordre alphabétique de tous les operas ou operas-comiques, qui ont été representées en France sur nos divers théâtres lyriques, y compris le théâtre italien, et enfin des notices, aussi par ordre alphabétique, des compositeurs, dont les oeuvres ont été representées en France, avec la liste de tous leurs ouvrages par F. Crozet, ancien avocat, membre de plusieurs sociétés philharmoniques. Grenoble, Imprimerie de Prudhomme, Rue Lafayette 14. 1867. 8.

Ich bin zwar nicht im Stande, eine vergleichende Werthschätzung zwischen dem Baker'schen Werke über englische Opern, welches ich nicht besitze, und dem citirten Crozet'schen Buche über musikalischen Dramen Frankreichs anzustellen und eine Bilanz zu Gunsten des einen vor dem anderen zu ziehen, indessen scheint mir letzteres allen, selbst nicht ganz bescheidenen Ansprüchen auf Vollständigkeit, Genauigkeit und Präcision ganz zu genügen. Wunderbar, ja man kann sagen, erstaunenswerth erscheint es, dass unter den Deutschen sich noch Keiner gefunden hat, der eine ähnliche Arbeit für unsere Opern geliefert hat. Ich will von Musikern und tongebildeten Fachmännern, Gelehrten und Professoren ganz abstrahiren, selbst noch nicht einmal ein kunstliebender und vermögender Dilettant hat sich bisher bei uns gefunden, der seine Musse einem solchen, im Grunde genommen rein compilatorischen Schriftchen zugewendet hätte, wie dieses für Frankreich Crozet that, der, ein hoher Sechsziger und von Hause aus Jurist und Advocat, aus reiner Liebe zur Tonkunst sich über 200 alte und neue Opern-Partituren anschaffte, die er schon bei Lebzeiten der Bibliothek seiner Vaterstadt Grenoble vermacht, nachdem er ein gediegenes und vollkommen genügendes Werk über die Opernproductionen seines Vaterlandes veröffentlicht hat. Bei uns Deutschen bin ich bisher noch nicht auf einen solchen Dilettanten und Kunstnovizen gestossen, mit einziger Ausnahme des längst verstorbenen Poelchau, dessen reiche Musikalien-Sammlung Sie, eben so wie ich, vor 15 Jahren hier unter dem unvergesslichen Dehn in der königl. Bibliothek zu bewundern Gelegenheit hatten. Hochachtungsvoll Ihr etc.

Berlin — Dr. Bergson,
Universitäts-Prof., Doc. etc.

2.

Th. Körner's »Der vierjährige Posten« wurde auch componirt von Franz Schubert im Jahre 1815. *G. N.*

3.

Welches war die erste italienische Aufführung von Beethoven's »Fidelio«, und wo fand sie statt? 1852 gab Lumley diese Oper italienisch in Paris. Sind Ausgaben davon mit einem italienischen Text vorhanden? — *Dr. S.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Cöln**, 30. Dec. ✝ Wenn ich in meinem letzten Berichte mit Hinweis auf die Leistungen des Chores bei der jüngsten Aufführung der 9. Symphonie Befürchtungen aussprach für die damals bevorstehende Aufführung des Salomon von Händel, und wenn ich Ihnen heute melde, dass bei der Aufführung dieses Oratoriums unser Concertchor in jeder Beziehung Vortreffliches geleistet hat, so werden Sie mir vielleicht den Vorwurf machen, dass ich das einemal allzu murrischer, das anderemal allzu rosiger Laune gewesen sei. Das Letztere ist jedoch so wenig der Fall wie das Erstere. Wir haben einen Chor, der nicht immer Vortreffliches leistet, aber immer Vortreffliches leisten könnte, wenn namentlich diejenigen Mitglieder desselben, welche den eigentlichen Nerv bilden, sich regelmässig an den Proben betheiligten. Thatsächlich ist dies nun nicht der Fall, vielmehr bleibt oft genug ein grosser Theil der Chormitglieder bei manchen Proben und selbst bei Aufführungen zurück, sei es nun, weil ihnen das Programm nicht behagt, oder aus sonstigen Gründen. Daher kommt es denn auch, dass gute und mangelhafte Choraufführungen abwechseln wie Regen und Sonnenschein im April. Bei der Aufführung des »Salomon« und den Hauptproben zu derselben war der Chor vollzählig und stärker, als derselbe seit langer Zeit gewesen, die Zahl der Sänger in jedem der beiden Chöre betrug etwas über hundert, im Ganzen ungefähr zweihundert und zwanzig. Die Einsätze waren durchweg sicher und bestimmt; gleich die erste Nummer bewies, dass die ganze Masse des Chores mit selbstbewusster Sicherheit auftrat, und aus diesem Bewusstsein entsprang zum Theil die frische Begeisterung, mit der die meisten Nummern gesungen wurden. Zum Theil ist dies aber auch das Verdienst der Frau Joachim, welche in der Partie des Salomon als ächte Priesterin der Kunst, durch die Anmuth ihres Wesens und den hohen Adel ihrer künstlerischen Intentionen Alles in ihren Zauberkreis bannte, und die Masse der Mitwirkenden zu immer höherem Schwunge entflammte. Leider wurde sie vielfach gehemmt durch die ungenügende Besetzung der Sopranpartien, durch Fräul. Weise aus Neuss, eine frühere Schülerin des hiesigen Conservatoriums, und Frl. Ketschau aus Erfurt. Erstere sang die Partie des zweiten der streitenden Weiber zwar ganz correct, aber auch ebenso conv kindlich, während Frl. Ketschau, welcher die übrigen Sopranpartien zugewiesen waren, wie es schien, mit einer Indisposition zu kämpfen hatte, und desshalb mit ihren ohnehin nicht bedeutenden Stimmmitteln nirgend zur Geltung kommen konnte. Die Tenorpartie sang Hr. Vogl aus München. — Rügen muss ich den Umstand, dass man es hier für überflüssig gehalten hat, für eine Uebereinstimmung der verschiedenen Stimmen hinsichtlich des Textes zu sorgen. — Bei dem Publikum, welches die weiten Räume des Gürzenichsaales bis in den letzten Winkel füllte, fand die Aufführung die lebhafteste Theilnahme, die sich nach den meisten Nummern durch allseitigen lang anhaltenden Beifall kundgab. — Dass übrigens unser Publikum bisweilen seine Launen hat, bewies das sechste Abonnement-Concert, in welchem sämmtliche Nummern des Programms und sämmtliche Mitwirkende auf das lebhafteste applaudirt wurden: das Vorspiel zu den »Meistersingern« von Rich. Wagner sowohl, als die C moll-Symphonie von Beethoven, das grosse Duett für zwei Claviere (Op. 135) von F. Hiller sowohl, als das Concert in Es für zwei Claviere von Mozart, obwohl gegen die Art und Weise, wie Herr und Frau Jaell namentlich die letztere Pièce spielten, mancherlei Einwendungen gemacht werden konnten und namentlich die überlange im ersten Satze eingelegte Cadenz geradezu als geschmacklos bezeichnet werden muss. Applaudirt wurde auch der misslungene Versuch, ein Stück aus einem Beethoven'schen Streichquartett mit Massenbesetzung (32 Violinen, 16 Bratschen, 12 Violoncelle, 9 Contrabässe) aufzuführen. Bei diesem Versuche wird es denn auch wohl sein Bewenden behalten. Dagegen wird eine Wiederholung der Chöre und Soli aus dem Oratorium »Christus« von Mendelssohn, welche hier zum Erstenmale und zwar in ganz anerkennenswerther Weise zur Aufführung kamen, wohl nicht allzu lange auf sich warten lassen.

✱ **Bonn.** Nach einer längeren Unterbrechung der hiesigen musikalischen Aufführungen ist mit dem am Samstag den 18. Dec. zum Gedächtnisse Beethoven's gefeierten Concerte ein erfreulicher Anfang zur Wiederbelebung des Interesses und des Eifers für eine thätige Pflege der musikalischen Kunst am hiesigen Orte gemacht worden. Der völlig befriedigende, zum Theil glänzende Erfolg dieser Aufführung ist ohne Zweifel in erster Linie der umsichtigen und aufopfernden Thätigkeit unseres neuen Musikdirectors, des Herrn v. Wasielewski, zuzuschreiben, über dessen erfolgreiche Leitung der Orchester- und Chorübungen man nur Einer Stimme der Anerkennung begegnete. In diesem Umstande war denn ferner das allgemeine Entgegenkommen und die früher so oft vermisste rege Betheiligung aller dazu befähigten Kräfte begründet, welches an seiner Stelle zu dem Gelingen wesentlich mit beitrug. Man hatte das Gefühl, dass ein allgemeines Streben, einer schönen Sache seine Kraft zu widmen, die Mitwirkenden beseelte, und es muss dem Dirigenten Dank dafür gezollt werden, dass er es verstanden hat, dasselbe in so kurzer Zeit lebendig zu machen. Das Programm des Concerts war in sinniger Weise aus solchen Compositionen Beethoven's zusammengestellt, die mehr der anmuthigen, heiteren Seite, als der vorzugsweise pathetischen und tragischen angehören; es trug dadurch einen gewissen Charakter von Einseitigkeit, ohne dabei den Eindruck zu grosser Gleichförmigkeit zu machen, welcher Gefahr man überhaupt bei Beethoven nicht leicht ausgesetzt ist. Gewählt waren: die

Ouvertüre zu Fidelio, *Sanctus* und *Benedictus* aus der C dur-Messe, Clavierconcert in G, die Phantasie für Clavier, Orchester und Chor, die Adur-Symphonie. Zur Ausführung der Clavierwerke war Herr Kapellmeister Reinecke aus Leipzig hieher gekommen, und nach langjähriger Unterbrechung hatten wir einmal wieder Gelegenheit, die Sauberkeit und Reinheit des Anschlags, die plastische Klarheit der Darstellung, die verständnissvolle Auffassung und die vollendete Technik dieses vorzüglichen Künstlers zu bewundern. Der Chor, vollzähliger als wir ihn sonst zu sehen gewohnt waren, löste seine Aufgabe zu vollster Zufriedenheit und an dem vollen und gleichmässigen Klange desselben haben wir uns recht erfreut. Zur Besetzung der kleinen Solosätze in der Phantasie und des Quartetts im *Benedictus* waren hiesige Dilettanten gewonnen worden und auch damit ein längst gewünschter Anfang gemacht worden, das vielfache gute Material, welches bei einem so lebhaften musikalischen Treiben, wie wir es in den rheinischen Städten gewohnt sind, auch unter den Dilettanten sich findet, für die öffentlichen Aufführungen nutzbar zu machen. Der sorgsame Dirigent findet gerade hier noch ein besonders lohnendes Gebiet seiner Thätigkeit und wird durch genaues Einstudiren der Partien mit stimmbegabten und befähigten Sängern noch über seine Hauptaufgabe hinaus Verständniss und Eifer in weiteren Kreisen fördern können. Wir begrüssen diesen Anfang mit Freuden und das um so mehr, als der Versuch sich als ein im Ganzen durchaus gelungener ergab. Die zur Ausführung des Quartetts Ausgewählten hatten allerdings noch einen besonderen Sporn in dem Umstande zu erblicken, dass Fräul. Schreck die Freundlichkeit gehabt hatte, sich an demselben zu betheiligen und die Altpartie in demselben durchzuführen. Auch das Orchester spielte, einige Unklarheiten in den Blechinstrumenten abgerechnet, mit Präcision und Eifer, und brachte die Ouverture und die Symphonie zu klarer, schwungvoller Darstellung. Noch nicht ganz beseitigt ist der Uebelstand, dass das hiesige Orchester ohne auswärtige Verstärkungen nicht vollzählig ist; dies kann nicht anders als ungünstig auf eine gleichmässige Fortbildung desselben wirken, und gerade hier wird der neue Dirigent ein wenn auch dankbares, so doch schwieriges Feld seiner Thätigkeit finden, die Vorzüge einer feinen Nüancirung des Vortrags, eines schönen *pianissimo*, wo es hingehört, namentlich auch einer discreten Begleitung des Gesanges werden nur allmälig zum sicheren Besitze gemacht werden können, und wir zweifeln nicht, dass es der Genauigkeit und Energie des Hrn. v. Wasielewski gelingen wird, unser Orchester auf diesen Standpunkt zu erheben. So also verfloss der ganze Abend, wenn wir von ein paar fehlerhaften Einsätzen in der Phantasie absehen, in einer ungetrübten, angeregten und dankbaren Stimmung, angeregt von Seiten der Mitwirkenden, dankbar nach von Seiten des Publikums, dessen äusserst zahlreiche Anwesenheit und lebendige Theilnahme nach jedem Satze zu erkennen gab, dass dasselbe ebenfalls die Absicht hat, manches Versäumniss früherer Jahre wieder gut zu machen. — Wir hören, dass die sorglichen Uebungen, in welchen sowohl Chor wie Orchester seit Anfang dieses Winters begriffen sind, den Hauptbestandtheil der diesjährigen Bestrebungen bilden werden, und dass die Direction, in weiser Anwendung des alten Dichterworts, dass die Hälfte mehr sei als das Ganze, statt der früheren sechs nur drei öffentliche Aufführungen veranstalten werde. Wir knüpfen die weitere Hoffnung an diese Nachricht, dass die Direction und Alle, in deren Macht es liegt, fortfahren werden, wie sie begonnen haben, den thätigen Mann, welchem die Leitung anvertraut ist, mit allen Kräften zu unterstützen. Wir hoffen um so mehr, dass die erstere sich dieser Pflicht bewusst sein wird, weil es bisher bei uns an allen den organischen Einrichtungen fehlt, die anderwärts das Amt des Dirigenten zu einem wenn nicht leichteren, doch klarer und bestimmter umgrenzten machen. Einer Mittheilung zufolge steht die Erbauung eines Concertlocals, an dem es bei uns noch fehlt, in Aussicht; möge derselben in nicht zu ferner Zeit die einer städtischen Kapelle folgen, ohne deren Vorhandensein auch die besten Pläne des thätigsten Dirigenten durch Zufälligkeiten aller Art durchkreuzt werden können. Doch diese unsere Wünsche gehen in die Zukunft; vergessen wir nicht uns dabei dankbar der Gegenwart zu freuen, und der Hoffnungen, welche das erste Concert dieses Winters bei allen Zuhörern zu erregen nicht verfehlen konnte.

* **Oldenburg.** Das Concert des Singvereins, in welchem Händel's »Athalia« zur Aufführung kam, fand am 10. Decbr. statt. Der durchschlagende Erfolg bewies wieder einmal die unverwüstliche Lebensfähigkeit der Händel'schen Musik; mit derselben Wärme, wie im vorigen Jahre der »Saul«, wurde jetzt die »Athalia« aufgenommen; ganz besonders grossen Eindruck machte die hochdramatische erste Scene der Athalia, die Traumerzählung, die Chöre der sidonischen Priester, dann der gewaltige 8stimmige Chor zu Anfang des zweiten Theiles und die darauf folgende überaus anmuthige Arie der Josabeth »Frühlingsglanz«. Dann der ganze dritte Theil mit seiner grossartigen Steigerung, die in dem rührend innigen, ganz volksthümlich gehaltenen Duett zwischen Josabeth und Joad ihren Abschluss findet. Die Partie der Athalia fand in Frau Höfner-Harken eine ganz vorzügliche Vertreterin; glücklicher Weise hatte die hochgeschätzte Künstlerin sich von dem beengenden und hemmenden Gedanken an den sogenannten »Oratorienstil« im Gesange freigemacht und fasste die gewaltige Rolle auf, wie es sich gebührt, hochdramatisch belebt, mit starken Accenten der Leidenschaft. Für den directen Gegensatz zur Athalia, die zarte sanfte Josabeth, kann kaum eine Sängerin geeigneter sein als unsere Frau Kathinka Engel; die ganze Partie, besonders die Arien: »Treue Pflege« und »Frühlingsglanz« — letztere geschmückt durch eine Fülle der anmuthigsten Coloraturen — brachte sie zu schönster Geltung. Die übrigen Soli: Joas, Joad, Mathan und Abner, hatten Dilettanten, Mitglieder des Singvereins, freundlichst übernommen; ihnen, die zum Gelingen der Aufführung so wesentlich beitrugen, sei wärmster Dank ausgesprochen. Ein nicht geringer Antheil an dem schönen Erfolge des Ganzen ist auf Rechnung der Instrumentation von Jul. Otto Grimm in Münster zu setzen. Diese ist mit feinstem ästhetischen Gefühl ganz aus der Sache herausgearbeitet, beschränkt sich bei den Recitativen und Arien darauf, die von Händel angewandte Clavierbegleitung zu ersetzen; in den Chören jedoch wird aller Glanz moderner Instrumentation (4 Hörner, 3 Posaunen) entfaltet, insofern er als Ersatz für die Orgel gedacht werden kann. Dieses Verfahrens wegen wird Niemand gegen Grimm den Vorwurf der Impietät einem monumentalen Kunstwerke gegenüber erheben können, hat er ja doch nur bezweckt, die Contraste, welche zu Händel's Zeit durch den jedesmaligen Eintritt der Orgel der Monotonie in den Klangfarben vorbeugten, mit modernen Mitteln zur Geltung zu bringen und möglichst ähnliche Wirkung zu erzielen. — Das zweite Concert der Hofkapelle am 17. Dec. war ein sogenanntes Symphonie-Concert. Es kamen zur Aufführung: Symphonie C-moll von Haydn, Concert für Clarinette mit Orchester von J. Rietz, von Herrn Hofkapellmusiker Pauling vorgetragen, Ouverture zu Leonore (Nr. III) von Beethoven und Symphonie Es-dur Nr. 3 von Robert Schumann. Es war ein höchst erfreulicher Concertabend, das Orchester frisch und die bedeutenden ihm gestellten Aufgaben vollkommen beherrschend, das Publikum, dessen erklärter Liebling unter den Schumann'schen Symphonien die dritte ist, empfänglich und dankbar, auch Hrn. Pauling gegenüber, der sich im Vortrage des schönen Concertstücks von Rietz abermals als ein Meister ersten Ranges auf der Clarinette bewährte.

* **Prag.** *F. D.* Jüngst hat der seit Jahren bestehende Gesangverein »Arion« seine »Fahnenenthüllung« gefeiert. Der Ausdruck »Fahnenweihe« schien diesem, meist aus israelitischen Elementen bestehenden Vereine wohl gar zu christlich zu klingen. Trotz der Länge seines Bestehens hat dieser Gesangverein doch nicht so erfreuliche Resultate geliefert, wie der »deutsche Männergesangverein«, von dessen Wirken ich kürzlich eine Skizze brachte. Ich will bei Leibe nicht dem Leiter der erstgenannten Gesellschaft damit einen Vorwurf gemacht haben; vielmehr verdient Herr Nawiklu f, der auch als Liedercomponist einen guten Namen sich erworben hat, alle Anerkennung für seine Bemühungen. In den Concerten des Arion sind die schönsten Nummern die, welche von Theatermitgliedern oder anderen dem Vereine nicht angehörenden Künstlern vorgetragen werden. Den Chören fehlt der Schwung und die Kraft. Dasselbe kann auch von der am ersten Weihnachtsfeiertage erfolgten Aufführung des Oratoriums »Paulus« gesagt werden. Seitdem die Einheit und Energie in der Leitung der Oratorienconcerte durch den Nationalitätenhader vernichtet ist, leiden diese Aufführungen an grossen Mängeln. Verfasser dieses erinnert sich mit wahrer Andacht jener Zeit, wo er unter des verstorbenen Kapellmeisters Škroup musterhafter Leitung im Oratorium »Paulus« mitwirkte; welche Kraft und Erhabenheit damals, welche Aermlichkeit nun! Unsere Musikreferenten gehören meist der czechischen Nation an und verschweigen aus übelverstandenem Patriotismus die Uebelstände, die immer mehr um sich greifen und die Aufführung von Oratorien bald unmöglich machen werden. Weit Erfreulicheres lässt sich von unserem Conservatorium berichten, das Krejči's kundiger Hand anvertraut ist und von Jahr zu Jahr trefflichere Concerte bringt. Im letzten, zum Besten des Pensionsfonds der Professoren stattgefundenen Concerte kam unter persönlicher Leitung von Dr. Jul. Rietz aus Dresden eine Symphonie dieses Meisters zur Aufführung, der nicht genug Worte fand, um dem jugendlichen Orchester und seinem Director für die exacte und schwungvolle Vortragsweise zu danken. Einzelne Solisten berechtigen zu den schönsten Erwartungen für die Zukunft.

ANZEIGER.

[1]

Billige Prachtausgaben.

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,

durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.

Clavierauszüge, Chorstimmen und Textbücher.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Klavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 5 Ngr. n.

Athalia.*
Klavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 6 Ngr. n.

Belsazar.*
Klavier-Auszug 1 Thlr. n. Chorstimmen à 9 Ngr. n.

Cäcilien-Ode.
Klavier-Auszug 15 Ngr. n. Chorstimmen à 6 Ngr. n.

Dettinger Te Deum.
Klavier-Auszug 18 Ngr. n. Chorstimmen à 5 Ngr. n.

Israel in Aegypten.*
Klavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 15 Ngr. n.

Judas Maccabäus.*
Klavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Samson.*
Klavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Saul.*
Klavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Trauerhymne.
Klavier-Auszug 15 Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 2 Ngr. n.

Indem ich mir erlaube, auf diese **billige und correcte Prachtausgabe** aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die **einzige** Ausgabe ist, welche mit der **Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft** völlig übereinstimmt, wesshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

---

[2]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zwei geistliche Chöre

„Beati mortui" und „Periti autem"

für vierstimmigen Männerchor

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 115.

Partitur und Stimmen Pr. 1 Thlr. Stimmen einzeln à 3¾ Ngr.

Ferner:

Trauer-Gesang

für gemischten Chor

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 116.

Partitur und Stimmen Pr. 20 Ngr. Stimmen einzeln à 2½ Ngr.

---

[3]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Wilhelm Baumgartner.

Op. 7. **Variationen** über ein Tyroler Volkslied für Pianoforte (Frau Anna von Muralt-Locher gewidmet). 17½ Ngr.

Op. 9. **Walzer-Caprice** für Pianoforte (Herrn Louis Köhler gewidmet). 17½ Ngr.

Op. 14. **Salon-Walzer** und **Galopp** für Pianoforte (Frl. Aline und Minna Kesselring gewidmet).
- Nr. 1. Walzer 15 Ngr.
- – 2. Galopp 12½ Ngr.

Op. 20 **Zehn Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Herrn Dr. Franz Liszt gewidmet).

Heft I. 22½ Ngr.
- Nr. 1. Abendlied »Abend wird es wieder«, von Hoffmann von Fallersleben.
- – 2. »Nacht liegt auf den fremden Wegen«, von H. Heine.
- – 3. »Warme verschwieg'ne Nacht!« von Franz Kugler.
- – 4. Mondnacht: »Ueber die beglänzten Gipfel«, von J. v. Eichendorff.

Heft II. 22½ Ngr.
- Nr. 5. »Wehe, Lüftchen, lind und lieblich«, nach Hafis von G. F. Daumer.
- – 6. »Ich bin auf ihren Wegen«, nach Hafis von G. F. Daumer.
- – 7. »Wenn du lächelst, wenn du blickst«, nach Hafis von G. F. Daumer.
- – 8. »Linderes als ein Ruhepfühl«, nach Hafis von G. F. Daumer.
- – 9. »Ich fühl's deinen Odem«, von Mirza Schaffy.
- – 10. »Seh' ich deine zarten Füsschen an«, von Mirza Schaffy.

Abendlied. »Friedlicher Abend senkt sich auf's Gefilde«, von N. Lenau, für gemischten Chor (Frau Riggenbach Stehlin gewidmet). 8.
Partitur und Stimmen 10 Ngr.
Stimmen einzeln à 1½ Ngr.

Nachtlied von Goethe, für gemischten Chor (Herrn Musikdirector Julius Stern gewidmet). 8.
Partitur und Stimmen 10 Ngr.
Stimmen einzeln à 1½ Ngr.

Op. 25. **Aus dem Schenkenbuche** von Em. Geibel. Drei Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte (Seinen Freunden Gustav Ritter und Conrad Hafter gewidmet). 15 Ngr.
- Nr. 1. »Bringet Kerzen, Wein und Saiten.«
- – 2. »Setzt mir, soll ich heiter schlürfen.«
- – 3. Der Schenk spricht: »Frohsten Austausch hin und wieder«.

Op. 30. **Stille Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Elisen gewidmet). 17½ Ngr.
- Nr. 1. Mein Lied: »Mein Lied auf Rosenlippen leben sollst du«, von Hoffmann v. Fallersleben.
- – 2. »Sei du mein lieblich Schweigen«, von E. Geibel.
- – 3. »O glücklich, wer ein Herz gefunden«, von Hoffmann v. Fallersleben.
- – 4. »Liebessehnsucht kommt so traut«, von J. B...

---

[4]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

CONCERT

für

Pianoforte und Orchester

von

Joseph Haydn.

Zu vier Händen bearbeitet

von

Franz Wüllner.

Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 12. Januar 1870. Nr. 2. V. Jahrgang.

Inhalt: A. D. 1870 (Schluss). — Beethoveniana. XIII. — Die Schlusssteinlegung des neuen Hauses der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, am 5. Jan. 1870. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

A. D. 1870.

(Schluss.)

Befinden wir uns nun wirklich in einem solchen Zustande der Unproductivität? in Kunstverhältnissen, wo nicht nur die Erzeugnisse früherer Zeiten als das weithin Ueberragende vor uns stehen, sondern selbst die gegenwärtige Production im letzten Grunde wesentlich als eine Reproduction des bereits Vorhandenen erscheint?

Wer solches bejaht, pflegt als hauptsächlichen Beweis anzuführen: die immer grössere Kreise umspannende Verbreitung der Tonwerke früherer Meister und die Gleichgültigkeit der Hörer gegen die Erzeugnisse lebender Componisten. Beides sind bemerkenswerthe Zeichen unserer Zeit, dürften zu einem so weitgreifenden Beweise aber doch nicht ausreichen.

Die Wiederbelebung der Vergangenheit unserer Kunst durch zahlreiche Ausgaben, begleitende Aufführungen und erläuternde Schriften macht zwar erfreuliche Fortschritte, fördert aber auch noch immer viel Abnormes zu Tage. Ueber die wahren Grundsätze einer mit würdiger Treue zu veranstaltenden Ausgabe hat man sich so ziemlich verständigt und in Folge der hierüber herrschenden Einstimmigkeit musikalische Editionen ins Werk setzen können, welche ähnliche Versuche früherer Zeiten allerdings weit überbieten. Wir wollen uns auch das erhebende Gefühl nicht verkümmern, dass ausschliesslich Deutschland der Heerd dieser Thätigkeit ist und dass die Ueberbietung ähnlicher früherer Unternehmungen hierin zugleich eine Ueberflügelung anderer Länder bedeutet. Dies muss uns um so mehr erfreuen, weil wir bei einem solchen Wettstreite viel weniger durch äussere Umstände begünstigt sind, als Frankreich und England, der Sieg also wesentlich mit geistigen Mitteln errungen ist und uns desshalb auch bleibend zu Gute kommen dürfte.

Was aber die Aufführungen dieser grösstentheils zum ersten Male allgemein zugänglich gemachten Werke betrifft, so hinken sie bei aller Rührigkeit noch sehr unvollkommen hinterdrein. Zum Theil ist dies verschuldet durch die Mangelhaftigkeit der Organe, deren wir uns dabei bedienen müssen, hauptsächlich aber durch die herrschende Unklarheit über Wesen Zweck und Mittel. Von einer Uebereinstimmung der Grundsätze und Verfahrungsweisen, wie sie bei der Herausgabe musikalischer Werke glücklicherweise stattfindet, ist bei der Musikpraxis noch wenig zu spüren, man schwankt noch immer steuerles hin und her zwischen dem, was einerseits das Original und andererseits das sogenannte moderne Ohr zu verlangen scheint: ja die Statuirung eines solchen Gegensatzes zwischen dem Original und dem modernen Ohr ist selber erst die Folge und das hauptsächliche Kennzeichen der bestehenden Unklarheit, denn es ist ein bedenklicher Irrthum zu meinen, das Ohr sei ohne weiteres souverän, es kann erst dann zum Richter berufen sein, wenn es genügend gebildet und auf richtigen Wegen in den Gegenstand eingeführt ist. Daher kommt es, dass nicht nur das grosse Publikum, sondern auch die Mehrzahl der Musiker den Bestrebungen, die grossen Werke der Vergangenheit wahrhaft in unser Kunstleben wieder einzuführen, noch immer ohne Theilnahme und rechtes Verständniss gegenüber steht.

Und was endlich unser musikalisches Schriftthum anlangt, so müsste dasselbe sich allerdings in einem Zustande hoher Vollkommenheit befinden, wenn man es nach der Masse der erschienenen Bücher abschätzen wollte. Aber bei Licht besehen, und nicht gezählt sondern gewogen, nimmt sich die Sache doch etwas anders aus. Der sehr kleine Leserkreis, welcher bisher für musikalische Schriften vorhanden war, hat sich in den letzten beiden Decennien etwas erweitert: flugs sind die Buchmacher und Bücherbesteller oder Verleger auch auf das bisher brachgelegene musikalische Feld gerathen und haben hier eine Krautliteratur zur Reife gebracht, deren Zahl und prahlerisch aufgedunsene Blätterfülle das bessere Samenkorn fast zu ersticken droht. Kaum hatten Einige das Leben hervorragender Tonmeister zum Gegenstande der Darstellung gemacht und dadurch begonnen das ungeheure Material stückweise zu bewältigen, so schossen die biographisch-culturgeschichtlich-musikalischen Romane hinter ihnen auf und bändereiche Biographien aus Archivquellen und Familienpapieren folgten, welche von einem Romane kaum noch zu unterscheiden sind. Hat Deutschland sich durch vortreffliche Editionen einen guten Namen gemacht, so scheint es diesem durch eine schlechte Literatur das Gegengewicht geben zu wollen. Unsere Handbücher und lexikalischen Werke sind die nachlässigsten und beschränktesten, welche in diesem Fache existiren; bei ihnen verlernt man ganz, dass Fleiss und Vielseitigkeit deutsche Tugenden sein sollen. Was also bisher von Einzelnen Besseres hierin versucht wurde, ist offenbar nicht genügend gewesen, die grosse Mehrzahl der Schriftsteller auf den gleichen Weg zu leiten und uns vor dem

seichten Trödelkram zu bewahren; wir müssen daher hoffen, dass ein junger Nachwuchs bessere Wege einschlagen und so uns erst die rechte musikalische Literatur schaffen werde. Ist nun unser musikalisches Schriftthum gegenwärtig im Grossen und Ganzen zu sehr verflacht, nach Interessen und Parteiungen zersplittert, und unsere Musikpraxis ebenfalls haltlos zerfahren, so wird durch beide den Bestrebungen um Wiedererweckung der ganzen lebensfähigen Vergangenheit der Tonkunst sicherlich nicht der rechte Vorschub geleistet; diese Wiedererweckung selber dürfte zur Zeit also hauptsächlich nur existiren in schöngedruckten Folianten und — je nach den Standpunkten — in Hoffnungen oder Befürchtungen dessen, was die Zukunft in dieser Hinsicht vielleicht bessern wird.

Hiermit dürfte sich auch der andere Punkt, die vermeintliche Gleichgültigkeit des Publikums gegen die Werke lebender Componisten, auf sein richtiges Maass zurückführen lassen. Eine solche Gleichgültigkeit ist keineswegs allgemein vorhanden, und wo sie sich zeigt, da ist sie durch Nebenursachen künstlich hervorgerufen, durch bequeme Concertdirectionen und Kritiker, die an dem Klassischen, d. h. an dem Hergebrachten, hängen. Im Ganzen macht sich eher das Streben, der Kunst der Gegenwart die Bahn offen zu halten, sehr vornehmlich geltend, sogar mit einer zu einseitigen Betonung des in unseren Tagen Erzeugten, da es bei Werken der Kunst doch niemals auf das Datum der Geburt ankommen kann. Wenn dennoch im Betriebe der gegenwärtig erzeugten Musikwerke der Schwung fehlt, so müssen die Ursachen davon wohl tiefer zu suchen sein. Sie liegen auch nirgendswo anders, als in der Unvollkommenheit dieser Werke selber. Tritt einmal eine Composition hervor, welche nicht mit den gewöhnlichen Mängeln unserer heutigen Musik behaftet ist, so wird derselben von Seiten der Hörer alsbald auch eine begeisterte Aufnahme zu Theil und der Componist kann sich überzeugen, dass wir uns die Lust und Fähigkeit, Neues aufzunehmen, noch in alter Frische bewahrt haben. Man liebt und lobt auch nicht etwa nur das dem sogenannten Klassischen geschickt Nachgemachte, sondern ist begierig nach originellen Gebilden und betrachtet den Gedanken, dass unsere Componisten vielleicht doch noch auf neuen Bahnen eigenartige, dem Grössten der Vergangenheit ebenbürtige Werke hervorbringen möchten, als ein angenehmes Spiel der Phantasie.

Wir sagen: man betrachtet dies als ein angenehmes Phantasiespiel, denn die Oeffentlichkeit, die Nation thut für die Beförderung solcher Erzeugnisse auf den erträumten neuen Wegen durchaus nichts, und darin liegt ein Haupthinderniss für den gedeihlichen Aufschwung der gegenwärtigen Musik. Unsere Kunst ist kosmopolitisch geworden: der Componist hat die ganze Welt vor sich, aber er hat die Heimath darüber verloren. Es fehlt ihm die Anregung eines lebendigen Wirkungskreises, der ihm die natürlichen Aufgaben stellte; es giebt nur noch Musikdirectorstellen, aber keine Componistenämter mehr, und seit Beethoven ist die folgenschwere Trennung zweier von jeher vereinigten Thätigkeiten, der des Componisten und des Dirigenten, immer grösser geworden, so gross, dass wir uns einen hervorragenden Componisten und einen bedeutenden Dirigenten kaum noch in einer Person vereinigt denken können. Der »Tondichter« sitzt auf einem Isolirschemel, sucht Stoffe und componirt Ideen, ein wirkliches Bedürfniss kommt ihm nicht entgegen; der Einzige, welcher sich ihm mit Aufträgen naht, ist der Verleger, und folgt er diesem, so wird er Manierist und Massenarbeiter. Den besten Halt gewährt noch ein Kreis wahrer Freunde, nur ist ein solcher der Selbstkritik nicht förderlich und kann den Hauptmangel, den Abgang einer natürlichen stofflichen Anregung, nie ersetzen.

Dieser Mangel ist in der That der Hauptgrund aller Componisten-Missgeschicke unserer Zeit. Man gebe ihnen die rechten Stoffe, so werden auch bedeutende Werke entstehen. Die rechten Stoffe! welches sind die rechten Stoffe? Man sagt wohl, diese seien bereits erschöpft; aber Niemand kann solches wissen, Keinem kann hierüber ein Urtheil zustehen. Das Einzige, was uns obliegt, ist zu versuchen, ob nicht von der Oeffentlichkeit wieder eine wirksame Anregung dazu ausgehen und dadurch dem lebenden Componisten auch die günstige Lage der früheren Meister zu Theil werden könne. Wenn wir uns nach Kräften bemühen, eine solche Lage herbeiführen zu helfen, so erlangen wir dadurch auch das Recht, an unsere Componisten ein Wort der Mahnung zu richten. Und dieses würde lauten: der Massenpublication unserer Verleger keinen Vorschub zu leisten; nichts zu componiren ohne den natürlichen stofflichen Impuls; nicht die ganze Reihe der in der jetzigen Musikpraxis üblichen Formen an Opern Oratorien Symphonien Sonaten Liedern etc. ebenfalls vorzulegen, weil die früheren Meister solches gethan haben; mit anderen Worten: Bildner, nicht Nachzeichner sein, oder noch deutlicher: nicht Formen sondern Stoffe componiren, und wo diese fehlen nicht componiren — aber das ganze Gebiet der vorhandenen, in Werken von bleibender Schönheit ausgeprägten Kunstformen sich zu eigen machen, weil nur allein der Vollbesitz künstlerischer Mittel die Wünschelruthe in die Hand giebt, mit welcher die wahren, der musikalischen Darstellung noch harrenden Gegenstände abgereicht werden können.

Wir haben so eingehend das Verhältniss erörtert, in welchem der Componist zu dem Musikwesen der Gegenwart steht, denn es ist der Faden, an dem sich der Knäuel musikalischer Tagesfragen am leichtesten abwickelt. Bei manchen anderen heiss debattirten Fragen, z. B. bei der über die Oper, verwirrt sich die Sache nur immer mehr, man thut also am besten, sie eine zeitlang garnicht zu discutiren. Mit der Hervorhebung der Stellung des Componisten soll aber kein Werthverhältniss der für die Gegenwart wirksamen musikalischen Factoren ausgedrückt werden, denn obwohl der schaffende Künstler das *prius* in der Tonkunst ist, so nimmt er eine solche Stellung doch nicht in allen Phasen ihrer Entwicklung ein, und wenn die oben geltend gemachten Gründe auch nur einigermaassen zutreffend sind, folgt daraus unzweifelhaft soviel, dass sein Glanz in der Gegenwart ebenfalls sehr verblichen ist, so sehr, dass die Interessen des Tonsetzers und der Musik gegenwärtig nicht mehr völlig zusammen gehen. Unsere Zeitverhältnisse sind ungünstig für ein fruchtreiches freudiges Wirken des Componisten, aber sie sind nicht ungünstig für eine Musikpflege, welche den Bedürfnissen der grossen Oeffentlichkeit entspricht, drängen vielmehr mit aller Entschiedenheit auf eine solche hin. Das ganze Concertwesen hat einen glänzenden Anlauf genommen, der voraussichtlich überall in einer festen Organisation enden wird. Der Gefahr der Massenaufführungen, die uns in letzterer Zeit von verschiedenen Seiten nahegerückt ist, entgehen wir zum Theil schon durch die vielen Vereine in Städten mittlerer Grösse und durch den deutschen Individualisirungstrieb, der selbst in den grossen Hauptstädten schwerlich gestatten wird, dass Legionen von Sängern zusammentreten. Aber das beste Mittel gegen die rohe Massenhaftigkeit und für die wirkliche Begründung einer Musikpflege, wie sie dem Volke geziemt, welches die

grössten Musiker erzeugt hat, gewähren die an allen hervorragenden musikalischen Orten ins Leben gerufenen Bildungsanstalten, deren beste jüngsten Datums sind und daher erst in der nächsten Zukunft ihren wohlthätigen Einfluss bewähren können. Der Ausbau solcher Schulen und Concertinstitute ist, nach allem was man wahrnehmen kann, die angelegentliche Sorge der dazu Berufenen und wird mit deutschem Ernst, deutscher Sachliebe und Gründlichkeit betrieben, so dass man sich der Hoffnung hingeben darf, die fortgesetzte Thätigkeit in dieser Richtung werde uns ein würdiges Geschlecht erziehen, Schwierigkeiten heben, Zwiste schlichten, über die wir jetzt noch nicht hinweg können, und eine Gemeinsamkeit der Grundlagen musikalischer Cultur schaffen, die gegenwärtig nur noch ein schöner Traum ist. Die Kunst der Töne ist rüstigen Sinnes, namentlich auf deutschem Boden, denn sie ist **unser**. Zudem reicht sie weiter, als irgend eine andere Kunst, durch alle Schichten der Gesellschaft: was an dem berufenen hohen Mittelorte gewirkt wird, findet bald in dem kleinsten Dorfe seinen Wiederhall, in Schule und Leben; und einmal von einem richtigen Grundgedanken aus als Gegenstand der allgemeinen staatlichen Volksbildung aufgefasst, dürfte sie bald zu einer festen, alle Kreise durchdringenden Organisation gelangen, mit welcher sich keine andere Kunst wird messen können. Ob dieses nur eine reproducirende, ob es in seinen Folgen nicht auch eine producirende Thätigkeit bedeute, können wir sorglos der Zukunft überlassen. So lange solche Kräfte wirksam sind, dürfen wir überzeugt sein, dass Deutschland fortfährt seine musikalische Gegenwart der grossen Vergangenheit würdig zu gestalten, und dass wir uns in einer frischen, erfolgreichen Entwicklung befinden, in einer aufbauenden Zeit. *Chr.*

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XIII.

(Die Ouvertüre in C-dur Op. 138.) Es wird angenommen, dass die Ouvertüre, welche die Opuszahl 138 bekommen hat, im Jahre 1805 geschrieben und von den Leonore-Ouvertüren der Reihenfolge der Entstehung nach die erste sei. Diese Annahme ist unverträglich mit einer Erscheinung, welche hier vorgelegt werden soll. Vorher wird es nöthig sein, das Material zu untersuchen, welches jener Angabe zu Grunde liegen kann und überhaupt in Betracht zu ziehen ist.

Eine autographe Partitur der Ouvertüre ist nicht vorhanden. Vorhanden sind eine alte Partitur-Abschrift und einzelne geschriebene Orchester-Stimmen. Sowohl die Partitur als die Stimmen sind von Beethoven durchgesehen und corrigirt worden. Eine Zeit der Composition ist nirgends angegeben. Die erste Violin-Stimme hat folgende Ueberschrift:

Ouvertura in C
Charakteristische
Overture
Violino 1mo.

In dieser Ueberschrift ist das erste Wort »*Ouvertura*« und das »*Violino 1mo*« von der Hand des Copisten. Die übrigen Wörter (*in C* — Charakteristische *Overture*) sind von Beethoven später hinzugefügt worden. Partitur und Stimmen wurden bei der Versteigerung des musikalischen Nachlasses Beethoven's im November 1827 von Tobias Haslinger gekauft und sind gegenwärtig im Besitz der Kunsthandlung Carl Haslinger qm. Tobias in Wien. Der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1828 wird (S. 111) über den Ankauf berichtet, dass Tobias Haslinger »unter andern für einen Spottpreis ein Päckchen Tänze, Märsche u. dgl.« erstand und darin fand »die Partitur nebst ausgezogenen Orchesterstimmen einer ganz unbekannten, grossen charakteristischen Ouvertüre, welche der Meister, wie sich Schuppanzigh erinnert, wohl vor einigen Jahren probiren liess, was auch die eigenhändig mit Rothstift verbesserten Schreibfehler bezeugen. Der glückliche Finder wird davon Auflagen in 10 verschiedenen Arrangements veranstalten«. Zu Anfang des Jahres 1828 zeigt Tobias Haslinger (in der Münchener Musikzeitung vom Jahre 1827—1828) das bevorstehende Erscheinen des Werkes unter dem Titel an: »Grosse charakteristische Ouverture, 138. Werk«. Dieser Titel stimmt im Wesentlichen überein mit der Aufschrift, welche Beethoven der erwähnten Violin-Stimme gegeben hat. Die Ouvertüre erschien aber, wie wir sehen werden, unter einem anderen Titel.

Die Ouvertüre wurde nach ihrer Auffindung zum ersten Mal aufgeführt in einem von Bernhard Romberg am 7. Februar 1828 in Wien gegebenen Concerte. Die Leipziger Allgemeine Musik. Zeitung vom Jahre 1828 berichtet (S. 225) u. a. über das Concert: »Grosses Interesse erregte Beethoven's letzte Ouverture, welche die Haslinger'sche Handlung aus der Verlassenschaft im Manuscripte an sich brachte« u. s. w. Ungefähr dasselbe sagt die Wiener »Theater-Zeitung« vom Jahre 1828, Seite 68 und 82. »Der Sammler« vom 28. Febr. 1828 berichtet u. a.: »In dem Concerte wurde eine Ouverture aus Beethoven's Nachlass gegeben; ein Werk, das in der früheren Periode des verewigten Meisters geschaffen sein mag, wie aus dem ruhigeren Gange zu erhellen scheint —« u. s. w. Ein zweites Mal wurde die Ouvertüre aufgeführt in Wien am 13. März 1828 in einem *Concert spirituel*. Auf dem Programm stand: »Grosse charakteristische Ouverture von Beethoven (Manuscript)«. Berichte, die aber nichts Näheres sagen, findet man in der Leipziger Allg. Mus. Zeitung vom Jahre 1828, S. 296; in der Berliner Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1828, S. 215; in der Wiener Theater-Zeitung vom Jahre 1828, S. 151 u. s. w.

Aus allen diesen Mittheilungen und Daten geht hervor, dass man bis zum März 1828 von einer Zeit, in welcher die Ouvertüre geschrieben sein könne, nichts wusste. Es fehlt auch jede Andeutung, aus der sich entnehmen liesse, dass man in ihr eine Leonore-Ouvertüre erkannt habe.

Nun erschien das Werk im Jahre 1832 oder 1833 bei Tob. Haslinger unter dem Titel: »Ouverture in C, componirt im Jahr 1805 zur Oper Leonore« u. s. w. Ferner bezeichnet A. Schindler in der im Jahre 1840 erschienenen ersten Ausgabe seiner »Biographie von L. v. Beethoven« (S. 58)*) die Ouvertüre als die erste von den vier Leonore-Ouvertüren und bemerkt, sie sei früher geschrieben als die sogenannte zweite Ouvertüre, mit welcher die Oper zuerst (im Jahre 1805) in Scene ging. Auf diese Angaben, welche darin übereinstimmen, dass die Ouvertüre im Jahre 1805 componirt worden, lassen sich alle späteren Angaben und die eingangs erwähnte Annahme zurückführen. Es lässt sich aber nun diesen Angaben ein Ergebniss entgegenstellen, welches aus der Betrachtung eines Skizzenblattes und einer grösseren Skizzensammlung hervorgehen wird.

Auf der ersten Seite eines Skizzenblattes**) erscheinen folgende zum zweiten und dritten Satz der Symphonie in C-moll gehörende abgerissene Stellen:

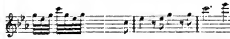
*) Zu vergleichen ist auch die dritte Auflage I. 127, II. 42 ff.

**) Das jetzt lose Blatt war früher mit anderen Blättern zusammengeheftet. Das zeigen die von der Heftung an der linken Seite zurückgebliebenen Löcher. Eben diese Löcher geben den Beweis, dass die Seite, welche wir als die erste bezeichnen, auch die erste oder Vorder- und nicht die Rückseite des Blattes ist.



Auf den obersten Zeilen der Rückseite desselben Blattes steht rechts folgendes auf den Uebergang zum Finale der Symphonie zu beziehende Bruchstück:

und weiter unten erscheint folgender zur Ouvertüre Op. 138 gehörende Entwurf:



Man kann hier schon bemerken, dass die Skizzen zur Ouvertüre später geschrieben wurden als die zur Symphonie. Wir nehmen nun eine grössere, aus vier zusammengehörenden Bogen bestehende und 16 Seiten umfassende Skizzensammlung vor.*) Auf der ersten Seite erscheinen unter anderen folgende zur Symphonie in C-moll gehörende Stellen:



Auf der zweiten Seite beginnt eine 12 Seiten fortlaufende Arbeit zur Ouvertüre Op. 138, welcher wir jedoch nur einige auf den Anfang und auf die Hauptthemen zu beziehende Stellen entnehmen:



*) Sie wird im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt.



Nach den Arbeiten zur Ouvertüre erscheint ein zum ersten Satz der Sonate für Pianoforte und Violoncell Op. 69 gehörender Entwurf, welcher beginnt wie folgt:



Aus der Stellung und Beschaffenheit aller erwähnten und mitgetheilten Skizzen geht hervor, dass die Ouvertüre Op. 138 begonnen wurde, als die Symphonie in C-moll ihrem Abschluss ziemlich nahe war, und dass sie im Entwurf fertig da stand, als die Sonate Op. 69 noch im Entstehen begriffen war.

Man würde die Zeit, in welcher die Ouvertüre begonnen wurde, annähernd bestimmen können, wenn man wüsste, wann die Symphonie beendigt wurde oder ihrem Abschluss nahe war. Davon ist man jedoch nicht genau unterrichtet. Auf dem Original-Manuscript der Symphonie ist die Zeit der Composition nicht angegeben. Schindler sagt S. 69 der ersten Aus-

gabe seiner Biographie, die vierte, fünfte und sechste Symphonie seien in den Jahren 1806, 1807 und 1808 geschrieben; S. 153 des ersten Bandes der dritten Ausgabe sagt er, die Cmoll-Symphonie sei in Heiligenstadt geschrieben, wo Beethoven im Jahre 1808 wohnte. Wir können uns aber auf Schindler's Angaben wenig verlassen. Thayer (Chronolog. Verz., S. 74) nimmt, übereinstimmend mit der letzten Angabe Schindler's, 1808 als das Jahr der Composition an, macht aber ein Fragezeichen dazu. In dem am 20. April 1807 mit M. Clementi abgeschlossenen Verlagsvertrag*) ist die Symphonie nicht angeführt, was zu der Vermuthung führt, dass sie damals noch nicht fertig war. Aufgeführt wurde sie zum ersten Mal am 22. December 1808. Das ist das erste Datum, welches einen sicheren Anhaltspunkt bietet und wenigstens nach einer Seite hin die Zeit der Composition abgrenzt. Aber auch nach der anderen Seite hin lässt sich die Zeit der Composition abgrenzen. Man kann mit Sicherheit sagen, dass die fünfte Symphonie später componirt wurde als die vierte. Nun wurde die vierte Symphonie nach Angabe des Autographs im Jahre 1806 componirt. Folglich kann die fünfte Symphonie und mit ihr die Ouvertüre nicht vor 1806 geschrieben sein. Es steht also fest, dass die Ouvertüre Op. 138 nur in den Jahren 1806 bis 1808 entstanden sein kann. Will man nun noch das Datum des mit Clementi abgeschlossenen Vertrags berücksichtigen und darauf eine Vermuthung bauen, so kann man sagen: die Symphonie in C-moll und die Ouvertüre Op. 138 wurden componirt in der Zeit zwischen April 1807 und December 1808.

Die Sonate Op. 69 kann weniger einen Anhaltspunkt bieten, weil sie später geschrieben wurde als die Ouvertüre. Sie erschien im April 1809, war aber vermuthlich schon im Januar 1808, wenn nicht etwas früher, fertig. Diese Daten stehen nicht im Widerspruch mit den vorhin bei der Ouvertüre angegebenen.

*) S. Schindler's Biogr. I. 142.

(Schluss folgt.)

Die Schlusssteinlegung des neuen Hauses der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, am 5. Januar 1870.

Am 5. Januar Mittags fand die Schlusssteinlegung des neuen Hauses der Gesellschaft der Musikfreunde statt unter Betheiligung des Kaisers, der Minister u. a. Notabilitäten. Der Chor sang zu Anfang »Gott erhalte« und zum Schluss der Feier Händel's »Halleluja«, wobei man eine tadellose Akustik wahrnahm, so dass der Architekt Hansen den Bau nicht nur in architektonischer, sondern auch in musikalischer Beziehung sehr schön ausgeführt zu haben scheint. Die Bau-Urkunde, welche der Vicepräsident der Gesellschaft Dumba verlas und die eine kurze Geschichte der Entstehung des Baues gewährt, lautet:

»Als im Jahre 1858 Wien seine hundertjährigen Festungsmauern niederriss und rings um seine Walle in grossem Stile sich auszubauen begann, da fasste die im Jahre 1812 gegründete Gesellschaft der Musikfreunde Wiens den Gedanken, ein neues Vereinshaus für ihre Musikschule und die Pflege der Tonkunst zu erbauen. S. Maj. der Kaiser Franz Joseph I. schenkte zu diesem Zwecke der Gesellschaft auf den Stadterweiterungsgrunden einen Bauplatz im Ausmasse von 640 Quadratklaftern. Theophil Ritter v. Hansen entwarf den Plan des Gebäudes und übernahm die Leitung und künstlerische Durchführung des Baues in allen seinen Theilen. Die Geldmittel hiezu wurden beschafft: durch die von S. M. dem Kaiser bewilligten Gewinnantheile zweier Wohlthätigkeits-Lotterien, durch die Beiträge der als Gesellschaftsmitglieder eingetretenen Stifter und Gründer, endlich durch ein von der Ersten österreichischen Sparkasse mit Rücksicht auf den gemeinnützigen Zweck unter besonders günstigen Bedingungen gewährtes Darlehen. Der erste Spatenstich erfolgte am 17. Juni 1867. Nach einer Unterbrechung von zwei Monaten wurde der Bau am 24. Februar 1868 wieder aufgenommen, mit rastloser, gesteigerter Thätigkeit fortgeführt und am 31. December 1869 vollendet. Der Tonkunst zu Schule und Meisterschaft geweiht, soll dies Haus sein und bleiben ein Kunstwerk an sich, eine Heimath der Musik, eine Zierde der Stadt und des Reiches. Dess walte Gott! — Als Wahrzeichen der Vollendung des Baues ward diese Urkunde in den Schlussstein gelegt, wonach S. M. der Kaiser und die am Werke Betheiligten die festlichen Hammerschläge führten. So geschehen in Wien, den 5. Januar des Jahres 1870, dem 22. der Regierung Franz Joseph's des Ersten«.

Nach Beendigung dieser Ceremonie nahmen die hohen Herrschaften in der Hofloge Platz und der Schauspieler Lewinsky sprach das Festgedicht, von Joseph Weilen verfasst. Es ist etwas bombastisch und ganz und gar im Sinne des Localpatriotismus gehalten, was sich in der Kunst niemals gut ausnimmt. Ueber die Tonmeister und die Zwecke des neuen Musikhauses reimt Herr Weilen wie folgt:

Vor allen Erdenländern reich gesegnet
Ward von der Tonkunst Muse unser Land,
Hier haben sich auf engem Raum begegnet
Die Grössten, die je Menschenlaut genannt.
Hier lebte Gluck, der ernste, strenge Meister,
Hier tönte Haydn's Lied so echt und rein,
Hier zwang des höchsten Wohllauts reinste Geister
Mozart mit Zaubermacht zu ew'gem Sein,
Beethoven rang, ein stürmender Titan,
Zur höchsten Höh' sich hier auf neuer Bahn,
Und unsrer Herzen tiefgeheimstes Drängen
Sprach Schubert aus in herrlichen Gesängen.
So sei vor Allem denn dies Haus berufen,
Dass alles Herrliche, das einst sie schufen,
Das Unvergängliche, das sie erstrebt,
Stets neugeboren mit und durch uns lebt.

Hiermit ist also das Programm gestellt, eine Pflegestätte zu sein für die Wiener Schule. Dass dergleichen *in praxi* nicht durchzuführen ist, zeigt das Absingen des Halleluja von einem nichtwiener Componisten. Im Angesichte obiger Poeterei erscheint dies fast als lächerliche Parodie, denn begegneten sich in Wien »die Grössten, die je Menschenlaut genannt« und ist »vor Allem dies Haus berufen« ihre Töne lebendig zu erhalten, so sollte man doch wenigstens die Eröffnungsmusik aus ihren Schätzen bestreiten können. Dass dies nicht geschah, darf uns ein Zeichen sein, die »Gesellschaft der Musikfreunde« werde in ihrer Musikpflege und -Lehre doch nicht ganz vergessen, was selbst schon Paris und London längst begriffen haben: dass Kunstanstalten nur dann bedeutend und segensvoll wirken, wenn sie ausschliesslich auf die Sterne der Kunst am ganzen Himmel blicken und den Fesseln des Localpatriotismus sich entwinden. Franz Schubert den vier »Grössten, die je Menschenlaut genannt« beizählen, ist eine Albernheit, die leider jetzt so Viele gedankenlos nachsprechen.

Das nach dem Geschmack des Baumeisters überreich mit Farben geschmückte Haus ist im Renaissancestil erbaut. Die beiden Flügel sind zwei Stock hoch, der Mittelbau überragt dieselben um ein Geschoss und dadurch wurde Licht gewonnen für den grossen Saal, der zwei Stock hoch den ganzen Raum des Mittelbaues einnimmt. Hinter dem Orchester auf einer Anhöhe ist Platz gelassen für eine Orgel, die dem bekannten Thüringer Meister Ladegast in Arbeit gegeben ist. Wenn aber die Gesellschaft der Musikfreunde nicht singt, sondern tanzt, so wird man die Sitze in eine Versenkung hinablassen und die Orgel hinter Bildern verhüllen, was kaum nöthig scheint, da man auch recht gut zur Orgel tanzen kann.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** *G.* Am 21. Dec. fand die feierliche Einweihung der neuen St. Thomas-Kirche hierselbst statt. Se. Majestät der König, I. Maj. die Königin, so wie der Cultusminister und die sämmtlichen Spitzen der städtischen Behörden und der Geistlichkeit waren bei der Feier, die im Ganzen nur 1½ Stunde dauerte, anwesend. Die Thomas-Kirche, nächst der uralten Nicolai- und der gleichfalls sehr alten Marien-Kirche die grösste und unstreitig die prächtigste Kirche Berlins, ist von dem Professor Adler erbaut und macht vorzüglich im Inneren mit ihrer grossen und hohen Kuppelwölbung einen imposanten Eindruck. Akustisch ist sie besonders dem Gesange günstig. Das grosse neue Orgelwerk (von W. Sauer in Frankfurt a/O. erbaut), über dessen Anlage und Eigenthümlichkeit schon vor längerer Zeit in diesen Blättern berichtet worden, wirkte in seiner Vollendung ganz ausserordentlich. Wir hoffen, dass der Verfasser des erwähnten Aufsatzes nun baldigst die versprochene Besprechung dieses Werkes nach seiner Vollendung geben werde. Bei der Einweihung wirkte der St. Thomaner-Chor, ein nicht sehr zahlreicher, aber sehr wohlgeschulter Chor, aus Damen und Herren bestehend, in sehr wohltönender und bedeutungsvoller Weise mit. Wenn man bedenkt, dass die Thätigkeit dieses Chores, der sich die Ausführung der liturgischen Gesänge in der St. Thomas-Kirche zum Ziele gesetzt hat, eine auf freier Liebe zur Sache beruhende ist, so muss es um so mehr auffallen, aber auch erfreuen, dass der Eindruck der von diesem Chore ausgeführten Gesänge ein so überaus günstiger war, dass selbst II. M. der König und die Königin auf denselben aufmerksam wurden und sich beim Verlassen der Kirche angelegentlich nach dem Chore erkundigten und ihre Zufriedenheit aussprachen. Möchte der Dirigent des Chores, Herr R. Succo, Organist der St. Thomas-Kirche, aus diesem Erfolge frischen Muth zum weiteren Streben nach immer höherer Vollendung der Leistungen des von ihm geleiteten Chores schöpfen. Das Geläute der vier Glocken ist von einem sehr wundervollen Klange. Die Glocken sind eigenthümlich abgestimmt *H*, *d*, *fis*, *a*, anscheinend also einen fortwährend unaufgelösten Septimen-Accord bildend. Nichtsdestoweniger ist die Wirkung durchaus nicht die unbefriedigende, welche man nach den theoretischen Regeln voraussetzen sollte, vielleicht weil man bei dem Geläut aller vier Glocken die beiden obersten, *fis* und *a*, vielmehr als die harmonischen Obertöne der tieferen *H* und *d* empfindet, mit denen jene im Verhältniss von je einer Quinte, *H-fis* und *d-a* stehen.

* **München.** Wie der »N. fr. Presse« von hier geschrieben wird, machte man am 30. Dec. den neulich auch in Leipzig mit Erfolg gekrönten Versuch, eine ältere französische Oper wieder zu erneuern, und zwar hatte man sich hier in München des alten Auber's »Ehernes Pferd« dazu erkoren. Die graziöse Koketterie der Melodien, der pikante, echt französische Conversationston ihrer Musik überhaupt verschaffte der neuerdings vorgeführten Oper, wenn auch keine begeisterte, doch eine freundliche Aufnahme. Mit grosser Verwunderung begegnete man einigen Motiven, welche sich Offenbach annectirt hat; so fanden wir unter vielen anderen das bekannte Couplet der Handschuhmacherin aus dem »Pariser Leben« fast Note für Note in dem zweiten Acte des »Ehernen Pferdes« wieder. Die Aufführung war äusserst fleissig und sorgfältig vorbereitet, zumal reussirte Frl. Stahl e als Peki durch ihren liebenswürdigen Humor und ihre angenehme Gesangsmanier. — Franz Lachner wurde jüngst, da er im grossen Odeonssaale seine vierte Suite unter eigener Direction zur Aufführung brachte, mit ausserordentlichem Jubel begrüsst, der die lebhafteste Kundgebung treubewahrter Sympathien für den bisher unersetzten und wahrscheinlich auch unersetzlichen Dirigenten des Orchesters seitens des Publikums gewesen ist. In der That haben auch die letzten Aufführungen verschiedener Opern wie »Guido und Ginevra«, »Tannhäuser« u. a., gezeigt, dass die Battuta unserer Oper keineswegs in zuverlässiger Hand liegt. Uebrigens kommt in München der Wagner-Cultus wieder in Zug. Seit dem letzten unglücklichen Experimente mit »Rheingold« ist keine Oper des Zukunftspropheten über die Breter gezangen, jetzt aber scheint wieder ein günstiger Wind die Segel des Glücksschiffleins des seltsamen Mannes zu schwellen. Der König hat Befehl gegeben, die Arbeiten und Proben zur »Walküre« ungesäumt in Angriff zu nehmen und die alten Opern dem Repertoire sofort wieder einzuverleiben. Wir wundern uns keineswegs über die also in Aussicht stehende neue Auflage der Wagnerei, möchten uns aber an die trefflichen Münchener Musiker, denen solches doch von Herzen zuwider sein muss, die Frage zu richten erlauben, ob es nicht endlich an der Zeit wäre, durch grosse chorische Concerte auch dort dem musikalischen Leben und Interesse eine neue Richtung zu geben. Wir können versichern, dass dies ein probates Mittel ist gegen die Zukunftsoper; als solches würde es sich mit der Zeit auch wohl in München bewähren und vielleicht sogar bis in die fürstlichen Kreise seine Wirkung erstrecken.

* **Stuttgart.** Das hiesige Conservatorium für Musik hat im vergangenen Herbste, gegenüber einem Abgang von 69 Zöglingen, 115 neu aufgenommen, darunter 27, welche sich der Musik berufsmässig widmen. Der Heimath nach kommen von den neu eingetretenen Zöglingen 52 auf Stuttgart, 11 auf das übrige Württemberg, 2 auf Baden, 8 auf Bayern, 1 auf Hessen, 4 auf Preussen, 1 auf die sächsischen Fürstenthümer, 10 auf die Schweiz, 1 auf Frankreich, 13 auf Grossbritannien, 6 auf Russland, 11 auf Nordamerika. Die Anstalt, welche zu Anfang des Wintersemesters 1868/69 400 Zöglinge hatte, zählt deren nun im ersten Winterquartal 1869/70 wieder 460, und zwar 143 Schüler und 317 Schülerinnen. Unter diesen Zöglingen sind 242 aus Stuttgart, 40 aus dem übrigen Württemberg, 11 aus Baden, 10 aus Bayern, 5 aus Hessen, 17 aus Preussen, 2 aus den sächsischen Fürstenthümern, 2 aus Bremen, 1 aus Hamburg, 3 aus Oesterreich, 33 aus der Schweiz, 1 aus den Niederlanden, 3 aus Frankreich, 44 aus Grossbritannien, 13 aus Russland, 32 aus Nordamerika, 1 aus Westindien. Von der Gesammtzahl der Zöglinge widmen sich 116 (39 Schüler und 77 Schülerinnen) der Musik berufsmässig, nämlich 35 Württemberger (worunter 19 aus Stuttgart) und 81 Ausländer, und zwar 2 aus Baden, 7 aus Bayern, 3 aus Hessen, 11 aus Preussen, 2 aus den sächsischen Fürstenthümern, 1 aus Bremen, 27 aus der Schweiz, 1 aus Frankreich, 9 aus Grossbritannien, 4 aus Russland, 6 aus Nordamerika, 1 aus Westindien. Der Unterricht wird während des Wintersemesters in wöchentlich 546 Stunden durch 25 Lehrer ertheilt.

* **Königsberg i/Pr.** Am 11. Decbr. zweites Concert des Neuen Gesangvereins unter Leitung des Musikdirectors Hamma: »Der Rose Pilgerfahrt« von Rob. Schumann. Vorher am 4. Decbr. Concert des Sängervereins, ebenfalls unter Hamma's Leitung: »Römische Leichenfeier« von Fr. Gernsheim, »Salamis« von M. Bruch, »Am Brünnelein«, Chorlied im Volkstone von B. Hamma, »Der Gondelfahrer« von Fr. Schubert, »Im Bivouac« von Kücken, Matrosenlied von Taubert etc. Von Instrumentalsachen waren noch auf dem reichen Programm Ouvertüre zu »Ruy Blas« und Clavierconcert (G-moll) von Mendelssohn, Solostücke von Chopin, Hiller und Schumann (Hr. Rackemann).

* **Landau.** Die Musikzustände der Pfalz sind noch nicht derartige, dass die Aufführung grosser Oratorien zu den ganz gewöhnlichen Tagesereignissen zu rechnen wäre. Es wird daher nicht ohne Interesse sein zu erfahren, dass der Musikverein zu Landau am 18. Dec. unter seinem neuen Dirigenten, Herrn C. v. Radecki, den »Josua« von Händel aufführte. Die Ausführenden waren trotz ihrer geringen Bekanntschaft mit Händel in hohem Grade für das herrliche Werk begeistert und liessen die Leistungen des Chores wenig zu wünschen übrig.

* **Brünn.** In dem jüngsten Concert des hiesigen Musikvereins wirkte auch Frau Gomperz-Bettelheim mit, welche bekanntlich in Folge ihrer Verheirathung die Bühne verliess, und erregte grossen Enthusiasmus durch den Vortrag mehrerer Gesänge, die sie sich zum Theil selber begleitete. Ihre Stimme hat sich in voller Kraft und Schönheit erhalten. Der ganze Charakter dieser Stimme, als ein machtvoller echter Alt, konnte auf der Bühne in den modernen Opern nicht genügend zur Geltung kommen und war durch zu hohes Singen der Gefahr der Ueberreizung ausgesetzt. Dagegen besitzt Frau G.-Bettelheim für die ältere italienische Oper und namentlich für das Oratorium eine Altstimme, welche zur Zeit nicht ihres Gleichen haben dürfte. Es ist daher im Interesse der Kunst ausserordentlich zu beklagen, dass diese grosse Sängerin sich in das Privatleben zurückgezogen hat, ohne gerade auf demjenigen Gebiete, für welches dieselbe vorzüglich geschaffen ist, ihre unvergleichlichen Mittel zur vollen Entfaltung gebracht zu haben.

* **Kopenhagen.** In dem kgl. Hoftheater wartet man jetzt mit Spannung auf R. Wagner's »Lohengrin«, auf den »Don Juan« in neuer Gestalt, nach Wolzogen's Einrichtung, und endlich auf Herrn Bournonville's neues Ballet: »Cort Adlaer in Venedig«. Der Musikverein führte unter Gade's Leitung Schumann's Rheinische Symphonie, Max Bruch's »Die Isispriesterin in Rom« und Schubert's unvollendete Symphonie in H-moll auf. Max Bruch erfreut sich unter neueren deutschen Componisten der besonderen Beachtung hiesiger maassgebender Künstler, im vorigen Winter fand seine »Flucht der heiligen Familie« hier auch grossen Beifall. Das dänische Publikum ist bekanntlich sehr rigoristisch und spröde, namentlich gegen neue deutsche Musik, Bruch's hiesiger Erfolg ist daher doppelt ehrenvoll.

ANZEIGER.

[5]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Bruch, Max, Op. 35. **Kyrie, Sanctus u. Agnus Dei** für Doppelchor, zwei Sopran-Soli, Orchester und Orgel (ad libitum).
Partitur 2 Thlr.
Orchesterstimmen 3 Thlr. 15 Ngr.
Clavierauszug 1 Thlr. 15 Ngr.
Solo- und Chorstimmen 1 Thlr. 3 Ngr.

Bungert, A., Op. 1. **Junge Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Erstes Buch 22 Ngr.
Nr. 1. *Der Harfner.* Wer nie sein Brod mit Thränen ass.
- 2. Mein Herz ist wie die dunkle Nacht.
- 3. Geh' ich einsam durch die schwarzen Gassen.
- 4. *Winterruhe.* Rauh ist es draussen.
- 5. *Die Liebste zur Antwort:* Dir ist sonst der Mund verschlossen.
- 6. *Wohin mit der Freud?* O du blauer klarer Himmel.

Clementi, M., Sonaten für das Pianoforte zu 4 Händen. Nr. 1—7. **Roth cartonnirt.** 2 Thlr.

Costa, M., Naeman. Oratorium. Clavierauszug mit Text. 5 Thlr.

Fissot, H., Op. 9. **Romance. Fantasietta. Allegro deciso,** pour Piano 26¼ Ngr.

—— Op. 2. **Trois Morceaux** pour Piano.
Liv. 1. **Melodie. Ländler.** 17½ Ngr.
Liv. 2. **Capriccio.** 17½ Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 21. **Ein Sommernachtstraum,** von Shakespeare. Vollständiger Clavier-Ausz. 3 Thlr. 15 Ngr.

Mozart, W. A., Symphonien in Partitur. 8. Erster Band. Nr. 1 bis 3. **Roth cartonnirt.** 3 Thlr.

—— **Die Hochzeit des Figaro.** Komische Oper in 4 Akten. Partitur. **Cartonnirt.** 12 Thlr.

Wohlfahrt, H., Kinder-Clavierschule oder musikalisches A-B-C- und Lesebuch für junge Pianofortespieler. Achtzehnte Auflage, mit 206 Uebungsstücken. 1 Thlr.

—— **Der Clavierfreund.** Ein progressiver Clavierunterricht, für Kinder berechnet und nach den methodischen Grundsätzen seiner Kinder-Clavierschule bearbeitet. Sechste Auflage. Durchgängig umgearbeitet und mit der Kinder-Clavierschule wieder in Uebereinstimmung gebracht. 1 Thlr.

---

[9]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Lustige Musikanten.

Gedicht von J. von Eichendorff,
für Männerchor
mit willkürlicher Begleitung von vier Hörnern
componirt von

August Walter.

Op. 18.

Partitur u. Stimmen compl. 1 Thlr. 22 Ngr. Chorstimmen à 5 Ngr.

Drei Lieder

(Gedichte von Emanuel Geibel)
für eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte
componirt von

AUGUST WALTER.

Op. 19.

Für Bariton oder Mezzo-Sopran. Für Tenor oder Sopran.
Preis à 17½ Ngr.

Inhalt: Nun die Schatten dunkeln. — Frühlingslied. — Wie die Stunden leise fluten.

---

[7]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Compositionen

von

J. Charles Eschmann.

Op. 47. **Deux Feuillets d'Album** pour le Piano. 15 Ngr.

Stimmen der Völker in Liedern.

Op. 53. **20 Schottische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Bonnie Dundee. Nr. 2. Bannock's o' Barley-meal. Nr. 3. The Covenanter's Tomb. Nr. 4. Lowe will find out the way. Nr. 5. Lass, what art thou? Nr. 6. The Flower o' Dunoon. Nr. 7. Bonnie wee thing. Nr. 8. The morn returns in Saffron drest. Nr. 9. The Queen Mary's farewell of France. Nr. 10. Charlie's Farewell.

Heft II. Nr. 11. My heart's in the Highlands. Nr. 12. Mill, Mill, o! Nr. 13. The Yellow Haird Laddie. Nr. 14. A puir mitherless Wean. Nr. 15. O Cherub content. Nr. 16. The Burial of Sir John Moore. Nr. 17. The rin awa Bride. Nr. 18. Charlie is my darling. Nr. 19. Cia mar a Surre' ann fuirach. Nr. 20. Oh Megan ee.

Op. 54. **12 Französische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. La bonne aventure. Nr. 2. En revenant de Bâle en Suisse. Nr. 3. Air de la pipe de tabac. Nr. 4. Fournissez un canal au ruisseau. Nr. 5. Eh! lon lon la Landerinette! Nr. 6. Air de la ronde du camp de Grandpré.

Heft II. Nr. 7. Une fille est un oiseau. Nr. 8. La Vivandière. Nr. 9. Ce jour-là, sous son ombrage. Nr 10. Le bruit des roulettes gâte tout. Nr. 11. La marmotte a mal au pied. Nr. 12. Epilogue. J'ai vu partout dans mes voyages.

Op. 55. **10 Englische, Schottische und Irländische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. The rising of the lark. Welch air. Nr. 2. The heaving of the lead. Nr. 3. On a bank of Flowers. Nr. 4. The oyster girl.

Heft II. Nr. 5. The Garb of old Gaul. Nr. 6. The Coquette new moulded. Nr. 7. Ah Colin, why. Nr. 8. Gledsmuir. Nr. 9. Dirge of Sir William Wallace. Nr. 10. The Widow of Wareham.

Op. 56. **10 Volksmelodien aus Béarn** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr.

Heft I. Nr 1. Pla pondon truca l'ore oun m'apery d'eyme. Nr. 2. Nou, Nou, poulette, nou'n ey doultal. Nr. 3. Moun cô tu b'es en gatye. Nr. 4. Moun diü, quine souffrence. Nr. 5. Lou louog d'aquere eygette.

Heft II. Nr 6. Bous, qu'èt bère et qu'èt youenne. Nr. 7. Meleye, quoan the by. Nr. 8. Jane Marie s'en ey bachede. Nr. 9. Roussignoulet, qui cantes. Nr. 10. Cruelle, nou'm en bos eyme.

Op. 57. **12 Böhmische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 17½ Ngr.

Heft I. Žalo děwče, žalo trawu. Nr. 2. Což se mně má milá, hezká udála! Nr. 3. Divertimento, a) Koulelo se, koulelo čerwené gablyčko, b) A gá wždyčky, co moe má blawička poboljwa, c) Měla sem holaubka. Nr. 4. Pásla panenka páwe.

Heft II. Nr. 5 a) Wlom nežem ledečku, b) Když sem husy pásala. Nr. 6. Divertimento a) Kde pak si, má milá, b) Čj gseu to Konjčky, c) Chowejte mne, má maličko, d) Tluču, tluču, o tewřete.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 19. Januar 1870. **Nr. 3.** V. Jahrgang.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XIII.

(Schluss.)

Das aus den Skizzen gewonnene Ergebniss wird durch folgende Mittheilungen bestätigt und genauer bestimmt. Im »Journal des Luxus und der Moden« vom Januar 1808 wird aus Wien u. a. berichtet: »Mit Vergnügen gebe ich Ihnen die Nachricht, dass unser Beethoven so eben eine Messe vollendet hat, welche am Feste Mariä beim Fürsten Esterhazy aufgeführt werden soll. Fidelio soll nächstens in Prag mit einer neuen Ouvertüre aufgeführt werden. Die vierte Symphonie ist im Stiche« u. s. w. Die erwähnte Messe ist die in C-dur Op. 86. Sie wurde aufgeführt zum ersten Mal in Eisenstadt am 13. September 1807, war aber, was man aus einigen in den »Grenzboten« (Jahrgang 1868, Nr. 46) veröffentlichten Briefen ersehen kann, im Juli 1807 noch nicht ganz fertig. Demnach wurde der Wiener Bericht geschrieben zwischen Juli und Anfang September 1807. Dass unter der »neuen Ouvertüre« die in C-dur Op. 138 gemeint ist, geht aus Folgendem hervor. J. R. v. Seyfried sagt im Anhang des von ihm im Jahre 1832 herausgegebenen Buches »L. van Beethoven's Studien«, nachdem er von dem Erfolge des im Jahre 1806 aufgeführten »Fidelio« gesprochen, u. A.: »Für die Prager-Bühne entwarf Beethoven eine neue, minder schwierige Ouverture, welche Haslinger in der Auctien erstand und wahrscheinlich bald der Publizität überliefern wird«. Der Verleger Haslinger macht hierzu die Anmerkung: »Diese Ouverture ist bereits in Partitur und Orchesterstimmen gestochen und wird nebst andern Arrangirungen hiervon noch im Laufe dieses Jahres (1832) erscheinen«.

Das Verhältniss ist nun wohl klar. Beethoven schrieb für die in Prag zu Anfang Mai 1807 eröffnete deutsche Oper,*) wo Fidelio (oder Leonore) aufgeführt werden sollte, statt der grossen und schwer auszuführenden Ouvertüre, mit welcher die Oper im Jahre 1806 in Wien gegeben worden war, eine andere, kürzere und leichtere Ouvertüre. Und diese Ouvertüre ist die mit der Opuszahl 138 erschienene. Sie wurde im Jahre 1807 componirt, ist also der Reihenfolge nach nicht die erste, sondern die dritte von den Leonore-Ouvertüren: die bisherige oder sogenannte zweite vom Jahre 1805 ist die erste und die sogenannte dritte vom Jahre 1806 ist die zweite. Die vierte (in E-dur) vom Jahre 1814 bleibt an ihrer Stelle, wäre aber, was sich später zeigen wird, beinahe zur fünften geworden.*)

Unerklärlich bleibt es, wie Tob. Haslinger, dem doch Seyfried's Mittheilung bekannt war, dazu kommen konnte, auf dem Titel seiner Ausgabe das Jahr 1805 als die Zeit der Composition anzugeben. Man kann darüber nur eine Vermuthung haben. In der Zeit, als die Ouvertüre gedruckt wurde, waren in Wien nur zwei Leonore-Ouvertüren bekannt. Das geht aus einigen hier anzuführenden Stellen hervor. In dem bei T. Haslinger in Wien erschienenen »Allgemeinen Musikalischen Anzeiger« vom 17. März 1831 heisst es: »Am 10. d. M. wurde im dritten *Concert spirituel* Beethoven's lange nicht gehörte Ouvertüre zur Oper Leonore (später Fidelio benannt) aufgeführt. Bekanntlich hat Beethoven diese Ouvertüre später selbst mit einer neuen vertauscht, weil sie für den dramatischen Effect zu lang und für ein gewöhnliches Orchester zu schwer ist«. Die Wiener Theaterzeitung vom Jahre 1831 berichtet (S. 135) über dasselbe Concert und lobt bei der Ouvertüre die Ausführung des letzten »*Presto*, ein Satz, der wohl schwerlich den Violinen oft so gelingen möchte« u. s. w. Der »Allgemeine musik. Anzeiger« vom 21. April 1831 berichtet: »Dem Vernehmen nach wird im Hofoperntheater bei den künftigen Aufführungen des Fidelio mit den beiden von dem Tondichter zu dieser Oper geschriebenen Ouvertüren abgewechselt werden«. Ferner berichtet dasselbe Blatt vom 12. April 1832: »Bei Gelegenheit, als die Oper Fidelio zum Benefice der Mad. Fischer-Achten auf dem Hofoperntheater wieder aufgeführt wurde, wählte man dazu die erste ursprünglich zu dieser Oper von dem Tonsetzer componirte, aber später von demselben ihrer grossen Schwierigkeiten wegen wieder bei Seite gelegte Ouvertüre«. Es kann kein Zweifel sein, dass die beiden in diesen Auszügen gemeinten Ouvertüren keine anderen sind, als die grosse in C-dur vom Jahre 1806, die wirkliche zweite (in

*) Die Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 2. Septbr. 1807 enthalt einen Bericht aus Prag, worin es u. A. heisst: »Mit dem Monat April endete hier die italienische Oper und eine Gesellschaft deutscher Sänger trat an ihre Stelle. Die erstere war in den letzten Jahren so sehr gesunken, dass es« u. s. w. Liebich war Director der Gesellschaft, Wenzel Müller Kapellmeister. Die erste Oper, welche (»in den ersten Tagen des May«) gegeben wurde, war Cherubini's »Faniska«. Später folgten »Fanchon«, »Das unterbrochene Opferfest«, »Der Wasserträger«, »Die beiden Füchse« u. a. m. Beethoven's »Fidelio« scheint aber nicht zur Aufführung gekommen zu sein, wird wenigstens bis Ende 1810 nicht erwähnt.

*) In dem im vorigen Jahre bei Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgekommenen thematischen Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's musste selbstverständlich, auch wenn damals das hier mitgetheilte chronologische Ergebniss eben so sichergestellt gewesen wäre wie jetzt, die übliche Numerirung der Ouvertüren beibehalten werden.

den Drucken mit Nr. 3 bezeichnete), und die letzte oder vierte in E-dur vom Jahre 1814. Nun konnte es nicht unbekannt sein, dass Beethoven mehr als zwei Leonore-Ouvertüren geschrieben hatte und dass bei der Aufführung der Oper im Jahre 1805 eine andere Ouvertüre gespielt worden war als im Jahre 1806. Von der wirklichen ersten, dem Jahre 1805 angehörenden Ouvertüre hatte man jedoch keine nähere Kenntniss; denn diese wurde erst in Folge der Aufführungen im Leipziger Gewandhause im Jahre 1840 bekannt*) und im Jahre 1842 als die zweite veröffentlicht. Da nun das blosse Vorkommen einer Stelle aus Florestan's Arie in der aufgefundenen und mit Op. 138 bezeichneten Ouvertüre keinen Zweifel übrig lassen konnte, dass sie eine von den Leonore-Ouvertüren sei: so konnte man leicht zu der Meinung verleitet werden, man habe in eben dieser aufgefundenen Ouvertüre die erste vom Jahre 1805 vor sich. Auf diese Weise mag die Entstehung des Beisatzes »componirt im Jahre 1805 zur Oper Leonore« auf dem Titel der Haslinger'schen Ausgabe zu erklären sein. Schindler, der von dem Vorhandensein dieser Ouvertüre keine Kenntniss hatte, hat dann (in der ersten Ausgabe seiner Biographie) das von Haslinger angesetzte Datum als richtig hingenommen und unseres Wissens zuerst die vier Ouvertüren in die bisher angenommene chronologische Ordnung gebracht. Es ist aber nun zu bemerken, dass weder Haslinger noch Schindler seine Angabe in Betreff der Compositionszeit der Ouvertüre begründet hat. Es ist auch aller Bemühungen ungeachtet nicht gelungen, die Quellen, aus denen sie geschöpft haben könnten, ausfindig zu machen oder irgend eine sichere Mittheilung zu finden, welche nur einigermaassen für die Richtigkeit ihrer Angaben einstände. Wir haben in ihren Angaben ein Datum vor uns, welches weder begründet noch zu begründen ist. Solche Angaben kann man nur auf sich beruhen lassen.

Was Schindler weiter erzählt, klingt geradezu unglaublich. Er sagt nämlich (Biogr. I, 127) über die Ouvertüre Op. 138: »Kaum beendigt, hatte der Componist selber kein rechtes Vertrauen in diese Arbeit. Gleiches meinten seine Freunde. Man veranstaltete demnach bei Fürst Lichnowsky eine Probe mit kleinem Orchester. Da ward sie ihrem Gesammtinhalte nach für nicht entsprechend befunden, dem Werke als Einleitung voranzugehen. Idee, Stil und Charakter wollten dem darüber zu Gericht sitzenden Areopag nicht gefallen. Sie ward also beseitigt«. Da kann man doch fragen: Wer hatte den musikalischen Gerichtshof eingesetzt, dem sich Beethoven zu fügen hatte? Und wer hat je gehört, dass er sich einem gefügt hätte? Das Wahre an der Geschichte kann höchstens sein, dass die Ouvertüre bei Fürst Lichnowsky probirt wurde und dass Beethoven selbst Schwächen in dem Werke fand und an Aenderungen dachte. Diese Ansicht verträgt sich mit einigen Erscheinungen, die jetzt noch mitzutheilen sind.**)

In der anfangs erwähnten geschriebenen Partitur hat Beethoven später (und wahrscheinlich im Jahre 1814, als er die letzte Bearbeitung seiner Oper unternahm) bei vielen Stellen Aenderungen vorgenommen. Diese Aenderungen sind aber zum Theil nur angedeutet und nicht ausgeführt. Dabei ist überall die ursprüngliche Lesart bewahrt und lesbar geblieben. Das Manuscript kann seiner Beschaffenheit nach keineswegs als eine Druckvorlage oder das Werk nach dieser Vorlage als druckfertig betrachtet werden.***) Einige Aenderungen lassen sich sogar verschieden auslegen und können bei der Herausgabe wohl Schwierigkeiten bereiten und Zweifel erregen. In den bei Haslinger in Wien und bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen Ausgaben sind die ausgeführten und brauchbaren Aenderungen berücksichtigt worden. Zur Vergleichung mit diesen Ausgaben lassen wir hier (auf zwei Notenzeilen zusammengedrängt) eine Stelle aus der Einleitung (Takt 23 ff. von Anfang) in ihrer ursprünglichen Lesart folgen:



welche Beethoven später geändert und um einen Takt gekürzt hat.

Auch in anderer Weise hat Beethoven an die Ouvertüre Op. 138 gedacht. Als er im Jahre 1814 seine Oper »Fidelio« einer dritten Bearbeitung unterzog, sollte die Ouvertüre aus dem Jahre 1807 von Grund aus umgearbeitet werden. Ihre Hauptthemen sollten beibehalten, das Ganze in eine andere Tonart (E-dur) gesetzt werden u. s. w. Dass die Ouvertüre auch in dieser Umarbeitung für den »Fidelio« bestimmt war, kann nicht bezweifelt werden. In den auf diese Arbeit bezüglichen Skizzen kommen die Hauptmotive der Ouvertüre untermischt mit Stellen aus der Arie Florestan's zu Anfang des zweiten Acts vor.*) Man hat daraus, so gut es ging, folgende auf einigen zusammengehörenden Seiten vorkommende Stellen zusammengestellt:

ich seh

(?)

ein En-gel Le - o - no - re

*) S. Leipziger Allg. Musik. Ztg. vom Jahre 1840 S. 54 und 975; Neue Zeitschrift für Musik vom November 1840 S. 156.

**) Man kann beiläufig bemerken, dass in diesem Artikel fast Allem entgegengetreten wird, was Schindler (Biogr. I, S. 127, II, S. 42, 48) über die Ouvertüre Op. 138 mittheilt.

***) Wir erinnern hier an Schindler's Behauptung (Biogr. II, 42), Beethoven habe im Jahre 1823 von der Handlung Steiner u. Comp. (später Tob. Haslinger) die »unverzügliche Herausgabe« der seit Jahren im Besitze dieser Handlung befindlichen Ouvertüre Op. 138 und anderer Werke gefordert. Eben so unrichtig wie diese Behauptung ist auch die Angabe Schindler's (Biogr. I, 127), die Verlagshandlung Steiner u. Comp. habe »alsbald« (nach 1805?) das Eigenthumsrecht der Ouvertüre erworben. Die Firma »Steiner u. Comp.« entstand aber erst im Jahre 1815.

*) Wir nehmen hier Gelegenheit, auf einen in der bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen Partitur des »Fidelio« vorkommenden Druckfehler aufmerksam zu machen. Die Seite 178 in Florestan's Stimme auf das dritte Viertel des 18. Taktes und auf das Wort »Luft« fallende Note muss nicht d, sondern eine Stufe höher es heissen. Auch in der Arie der Marzelline kommt ein Fehler vor. S. 58 der Partitur muss Marzelline im fünften Takt singen:

glück - lich



Beethoven hat den Entwurf nicht ausgeführt. Er schrieb statt dessen die bekannte Ouvertüre in E-dur. Hätte Beethoven den Entwurf ausgeführt, so hätten wir vielleicht fünf Leonore-Ouvertüren und wir würden vielleicht die Ouvertüre vom Jahre 1807 eben so als den Verläufer der dann vorhandenen vierten vom Jahre 1814 ansehen, wie wir die (wirkliche) erste vom Jahre 1805 als den Verläufer der zweiten vom Jahre 1806 ansehen. Wahrscheinlich hat Beethoven um jene Zeit, als er an die gänzliche Umgestaltung der Ouvertüre Op. 138 dachte, dieselbe auch in ihrer ursprünglichen Gestalt vorgenommen, Aenderungen darin versucht und ihr die Ueberschrift »Charakteristische Ouverture« gegeben. Man kann nun noch fragen: wenn nach der bisherigen Annahme die Ouvertüre Op. 138 im Jahre 1805 componirt und die allererste der Leonore-Ouvertüren wäre, wäre es dann zu erklären oder wäre es denkbar, dass Beethoven im Jahre 1814 bei der letzten Bearbeitung seiner Oper auf eine Arbeit zurückgekommen wäre, welche durch die nach jener Angabe inzwischen entstandenen zwei grossen Leonore-Ouvertüren in C-dur beseitigt sein musste?

Ueber instructive Ausgaben musikalischer Classiker,

insbesondere

Bach's »Wohltemperirtes Clavier« von **Carl Tausig**, und desselben »Chromatische Phantasie« von **Hans v. Bülow.**

Von **Carl G. P. Grädener.**

Es gab eine Zeit in der deutschen Musik-Pädagogik, wo dem durch Genie und angestrengten Fleiss, auch wohl letzteren allein (— das fleisslose Genie ist stets verkommen —) Autorität gewordenen Lehrer der Schüler stillschweigend horchte und aus seinem Munde die durch Tradition oder eigene Durchlebung geheiligten Satzungen entgegennahm, deren Begründung, wenn er anders darnach Verlangen trug, des Letzteren eigenem Nachdenken überlassen wurde. Der Lehre selbst genügten wenige Fächer: Harmonie oder richtiger: praktisches Generalbassspiel, einfacher und doppelter Contrapunkt, Nachahmung, Fuge, Canon, etwa noch: vielstimmiger und mehrchöriger Satz. Gewisse Disciplinen wurden nicht gelehrt, ihre Erlernung vielmehr dem Selbststudium überlassen; so: die Formenlehre, so: die Lehre von der Instrumentation. »Steckt eure Nasen — hiess es — in die heiligen Bücher und Partituren der Erlesenen; seht und vergleicht, wie sie die *Allemande* machten und die *Courante*, die *Sarabande* und die *Gigue;* untersucht, vor allen Dingen hört, wie sie die vocalen und instrumentalen Klänge nutzten, und sucht es ihnen nach- (wenn möglich, vor-) zuthun; spielt und schreibet viel und unablässig, aber plagt uns nicht mit eurem Gestümper, bis ihr was Rechtes könnt und fest im Sattel sitzt.«

Das gab nun freilich viel' und saure Arbeit, aber auch starke Knochen und selbständigen Geist. Wer was wusste, wusste was er wusste und wozu er's wusste. Er konnt' es nutzen und faselte nicht viel rothwelsch oder gallisch, wann's auch nicht immer so blank und liebenswürdig klang wie gallisches Gewisper.*) Das war die Zeit der musikalischen Aristokratie. Es gab nur Könner und Kenner (Erstere mussten beides sein) und Gönner und endlich — Laien, die mit gezogenem Hute abseit standen. Es gab nur Schulen, insofern um eine Kraft sich viele Jünger schaarten.

Und heute?

Stellen wir dem Facit erst das Facit gegenüber und machen hinterher die Rechnung! — Heute? —

Den wenigen ächten Könnern gegenüber eine Legion von Virtuosen und musikalischen Geschäftsleuten; den wenigen wirklichen Kennern gegenüber eine Unzahl von Halbwissern und Raisonneurs; statt ächter Gönner — ganze Schaaren von Kunstakademien verstehenden, sich selber

*) »*Mais ce n'est pas du tout joli!*« rief Angst schwitzend eine Sängerin beim Studiren eines älteren Oratoriums von Schrot und Korn. »Das soll och nich *joli* sein!« war die derbe Antwort.

und einander gegenseitig bespiegelnden und beliebäugelnden, nicht zum Fache zählenden Directoren; statt der Laien endlich — ein ungeheurer, Alles, das Fach selbst eingeschlossen, überfluthender und in seinen Schooss begrabender — Dilettantismus. Nur wenige wahre Künstler, und die haben schwer dem breiten Strom der Masse entgegenzuschwimmen, sie möchten denn, wie Joachim, das Schwert der exequirenden Macht in der Faust, zugleich drein schlagen können.

Von wannen diese Wandlung?

In einer Zeit, wo nicht mehr die Menschen, sondern unter ihrer Obhut Maschinen arbeiten;*) in einer Zeit, in welcher — da seit der Restauration der Künste und Wissenschaften es nicht mehr möglich war, den erwachenden Menschengeist zu bannen und in der Verdummung festzuhalten — man wenigstens versucht, durch Dressur und den Process der Centralisirung die Geister einzuschachteln und ihnen von der Schule an den Stempel der Abhängigkeit aufzudrücken; in einer Zeit, wo (wir sprechen von dem Festland von Europa) Alles und Jedes classificirt, controlirt, gemarkt und jeder Erwachsene wie ein Kind gegängelt wird und bevormundet:**) in einer solchen nimmt's nicht Wunder, wenn allenthalben, so auch in der Kunst, bis in das Kleinste die Lehre der Dressur Platz macht, die freie Forschung der Einpferchung in ein vorgeschriebenes System nach octroyirtem Lehrbuch, die künstlerische Freimachung einer Aufprägung von Schablonen, die Form der Formel, die Entwicklung des Individuums classenweiser Abrichtung.***) Statt unaufhaltsamen Fortschreitens — mondenlanges Unteroffiziers-Exercitium (»Einpauken« nennt's die Wissenschaft) für die öffentlichen, »Prüfungen« genannten, Schaustellungen; statt wirklicher Examina — Herleiern des Einexercirten zu Nutz und Frommen — nicht der Zöglinge, sondern — des abstracten Begriffs von Anstalt, verkörpert in deren aus fast lauter Fachunkundigen bestehenden Directorien.

— Sind wir noch immer bei der Vorrede, nicht bei den Titeln unserer Ueberschrift? — O nein! die Vorrede ist schon selbst die Sache, jene Titel nur Belege für dieselbe. Auch sie werden an die Reihe kommen.

Was heisst lehren? was — abrichten?

Lehren heisst: den Geist und dessen körperliches Medium (in Rede und Kunst) zur Selbständigkeit und Selbstthätigkeit erziehen; durch den Einblick ins Einzelne und die Arbeit im Einzelnen den inneren Blick, die äusseren Sinne schärfen fürs Analoge, fürs Widersprechende, so fürs Allgemeine; körperliche und geistige Kräfte so stählen, dass sie, auf sich selbst gestellt, weiter zu forschen und zu arbeiten vermögen und fremder Hülfe einst entrathen können. Lehren heisst vor Allem: das zu Lehrende dem Einzelindividuum anpassen, dessen Stärken und Schwächen u. s. w. kennen lernen und zu benutzen trachten.

Abrichten heisst: die Körper- und Geistesthätigkeit auf lauter Einzelheiten richten ohne Rücksicht auf Analoges, Heterogenes, Allgemeines; das Gedächtniss mit Zusammenhanglosem anfüllen, dass es bewusstlos nachgebetet, nachgeleiert werden könne. Abrichten heisst: Geist und Körper anweisen, Kunststücke zu machen statt Kunstwerke oder Kunstleistungen; den individuellen Geist ertödten durch die aufgezwungene Schablone und alle Selbständigkeit vernichten durch stete Gängelung und Führung an der Leine. Abrichten heisst vor Allem: Alles über einen Kamm scheeren, ohne dem Individuum Rechnung zu tragen.

Abgerichtet aber, dressirt können ja selbst Thiere niederer Gattungen werden, warum nicht alle — alle Menschen bis zum letzten? — Daher die Ueberwucherung des gesammten Künstlerthums mit dem schwer (wenn je) wieder auszurottenden Unkraut des Dilettantismus.*)

Zu solchen Mitteln nun der Dressur im Kleinen gehören so manche instructive Ausgaben älterer musikalischer Classiker.

Ist irgendwie Selbständigkeit der musikalischen Technik und des Vortrags, Bildung des eigenen Urtheils und Geschmacks und Befreiung von der Nothwendigkeit irgendwelcher Bevormundung zu erreichen: so ist es durch das Studium eben dieser, der älteren Meister, an der Hand eines bewährten, aber in die Eigenart des Lernenden mit Liebe eingehenden Lehrers. Denn erstens, während die grössere Subjectivität der Romantik (Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin u. A.) es mit sich bringt, dass — abgesehen vom Fingersatze — auch alles dem Vortrag Angehörige, so Tempo, Accentuation und das Dynamische, fast bis ins kleinste Detail vom Autor vorgezeichnet werde: so ist dies bei den Alten, aus deren Werken im Grossen und Ganzen mehr objective Plastik spricht, entweder gar nicht oder doch nur annäherungsweise der Fall, dem Darsteller also ein weit freierer Spielraum gelassen. Andererseits setzt das Spielen eines Bach z. B., eines Händel, Scarlatti, Anderer, denn doch bereits einen so bedeutenden Grad der Technik wie der sonstigen musikalischen und ästhetischen Vorbildung voraus, dass man Dem, der zur Ausführung solcher Werke fähig ist, wohl auch Einiges zutrauen und ihm vergönnen darf, nunmehr auf eigenen Füssen sich ins Allerheiligste zu wagen. Zum dritten (was so vielen Lehrern fremd scheint): Nicht diese oder jene geistige Auffassung eines Autors, nicht diese oder jene technische Verfahrungsweise ist allein und absolut berechtigt, eine jede ist im Rechte, welche — ohne das Tonstück selbst zu alteriren — dasselbe in ein wirklich künstlerisches Licht setzt und vor Allem: Hand und Fuss hat. Endlich, die Applicatur insonders hängt so mit der Construction der Einzelhand, ja mit der ganzen Eigenart des Künstlers, nicht minder gerade mit dem von ihm Gewohnten (so was Accentuirung und Phrasirung angeht) zusammen, dass ein Weber anders greift als Hummel, Chopin anders als Moscheles, Liszt anders als Henselt, Thalberg und Andere.

Würde — alles Dies vorausgeschickt — der Schreiber dieses mit einem dazu vorgebildeten Kunstjünger eines jener Monumentalwerke (sei's eine Suite, eine Toccata, ein Präludium nebst Fuge aus dem »Wohltemperirten Clavier« oder was sonst) studiren wollen: so würde er dabei wie folgt verfahren.

*) Aus der Maschine selbst spricht zwar der Geist des Menschen, der sie concipirte, aber die Thätigkeit an der Maschine lehrt weder denken noch arbeiten, sondern nur, als höhere Maschine die Maschine leiten.

**) Traut man doch selbst Mündigen nicht zu, das Eisenbahncoupé ohne amtliche Hülfe zu besteigen oder zu verlassen, und für seinen Kopf während der Fahrt selbst einzustehen.

***) Wo, wie in der Wissenschaft, der Schüler hauptsächlich in sich aufzunehmen, zu empfangen hat, da ist die Classe am Platze, in der Kunst, wo eigenes Leisten und Können an die Spitze zu treten hat, ist die grosse Classe — Unsinn. Sie wird nur dann Sinn haben, wenn sich, wie auf der Universität, schon vorgerücktere Jünglinge reiferen Alters zusammenfinden, die an einander gegenseitig zu lernen das Zeug haben.

*) Nicht zu verwechseln mit »Dilettantenthum«. Der Dilettant im engeren Sinne kann »künstlerische« Bildung haben, der Fachmann schlechthin »dilettantische«.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die Verbindung der Künste auf der dramatischen Bühne. Eine Reihe akademischer Vorträge von Dr. **Karl Robert Pabst,** Prof. der deutschen Literatur an der Hochschule zu Bern. Bern, Haller. 1870. XIV und 231 Seiten in 8.

Das Buch ist aus Vorträgen hervorgegangen, die der Verfasser schon im Jahre 1860 »vor einem Kreise gebildeter Männer und Frauen« hielt und dann 1868 »vor einer Anzahl hie-

siger (Berner) Hochschüler« wiederholte. Trotz des auf das Populäre gerichteten Zweckes ist das Buch ganz fachmässig angelegt, indem es in einem »Allgemeinen Theil« (S. 1—116) unter Ober- und Unterabtheilungen so ziemlich Alles bespricht, was in den »allgemeinen« Theilen unserer Aesthetiken abgehandelt wird, und sodann in dem »besonderen Theil« (S. 117 bis zu Ende) von den vorhergehenden Prämissen die Anwendung macht. Man hat hier also nicht eine in der Form freier Vorträge gehaltene Erörterung unserer Theaterangelegenheiten, sondern eine schematisch oder systematisch angelegte Aesthetik, zu welcher aber der oft durchschlagende Ton eines Vortragenden nicht recht passen will. Auch der Mangel wissenschaftlicher Durcharbeitung wirkt desshalb störend, während er bei wirklich freien Vorträgen wenig zu bedeuten hat: was wissenschaftlich zugeschnitten ist, muss auch so ausgearbeitet werden, wenn die Darstellung einen harmonischen Eindruck machen soll. Der Herr Verfasser scheint sein Schema fast mit grösserem Ernst behandelt zu haben, als die Ausführung; in dem »Instrumentalmusik« überschriebenen Abschnitt z. B., der nur 5 Seiten lang ist und die Vorspiels- und Zwischenacts-Musik im recitirenden Drama bespricht, füllt er $1^1/_2$ Seite mit einem Citat aus einem — Roman von Georg Hesekiel! Wir müssen gestehen, die umgekehrte Anlage, nämlich eine leichtere freiere Fassung der Ueberschriften und eine gediegenere Behandlung des Materials, wäre uns lieber, und ohne Frage dem Stoffe auch förderlicher gewesen. An Musterbildern fehlt es nicht. Wir nennen nur Schlegel's Vorlesungen über die dramatische Poesie; welche ungezwungene Freiheit, und welche Fülle von Geist und Wissen! — Soviel über die äussere Anlage.

Das Werkchen ist »Heinrich Laube, dem wackeren Vorkämpfer für Befreiung und Veredlung der deutschen Bühne« gewidmet, und man mag hieraus abnehmen, welche Richtung diese Vorträge einhalten, worin sie hauptsächlich eine Besserung der Verhältnisse und Zustände unserer Bühne erblicken. Es ist dies, mit einem Worte, die Hebung des recitirenden Drama und das Zurücktreten der musikalischen Künste auf den ihnen gebührenden Platz.

Wir sind durchaus nicht abgeneigt, unsere Wünsche in derselben Weise zu formuliren, denn Shakespeare und alle grossen Dramatiker sind uns theuer und wir wünschen nichts sehnlicher, als sie von der Bühne herab in ihrer ganzen Gewalt wirken zu sehen. Aber was wir nie unterschreiben werden, das ist die ästhetische Begründung, mit welcher der Herr Verfasser seine Rangordnung begleitet. So sagt er über das Grundverhältniss der Poesie und Musik u. a. Folgendes: »Der zum klar bewussten und begrifflich gegliederten Gedanken entfaltete, in der Wortsprache am treuesten und unmittelbarsten erscheinende Geist, mit welchem wir nicht nur uns selbst und die ganze Welt in ihrer höchsten Wahrheit erfassen, sondern auch handelnd in dieselbe eingreifen, ist die höchste Stufe der menschlichen Entwicklung und darum auch der höchste Stoff der Kunst, während das durch den musikalischen Ton ausgedrückte oder doch angeregte Gefühl, noch fest in die Sphäre unseres unmittelbaren Naturlebens gebannt, nur die unterste Stufe unserer geistigen Entwicklung bildet. Gefühl und Gedanke verhalten sich zu einander wie Dämmerung und Tag, wie Keim und Frucht«. (S. 162.) Das ist nun dem Ausdrucke nach garnichts Neues, es ist die alte Hegelei, die als unvermeidlicher Gemeinplatz fast in jeder Aesthetik sich als eine der Grundwahrheiten der Kunst breit macht — und doch muss man, so oft man diesem Weisheitsspruche von der »höchsten« und von der »untersten« Stufe »unserer geistigen Entwicklung« begegnet, erstaunen über die Naivität Derer, welche die Leuchte der Kunst zur Hand nehmen und selber nicht sehen können. Uebrigens, wer noch darüber schwankt, ob die Musik Gefühle »ausdrücken« oder vielleicht nur »anregen« könne, der sollte sich mit Abgrenzungen dieser Art überhaupt nicht befassen, weil er dadurch die Grundlage, auf welcher eine Auseinandersetzung oder Verständigung möglich ist, wieder wankend macht. Wir geben das Gefühl nicht preis, sondern reclamiren es für die Musik in seinem ganzen Umfange; aber soviel möge hier gesagt sein, dass seine Bedeutung nicht darin liegt, der Werthmesser zu sein für Geist und Gehalt der Tonkunst.

Nach dieser Probe ist es keinem zu verdenken, wenn er von dem musikalischen Theile des vorliegenden Buches nur geringe Erwartungen hegt. Besehen wir uns die musikalische Partie aber noch von einer anderen Seite. Bei der »reinen Oper« kommt der Verfasser S. 181 auch auf Wagner zu sprechen und rühmt ihm »heiligen Ernst« nach, — wozu nur noch ein frommer Lebenswandel fehlen würde, um den Mann von Luzern zur Canonisation reif zu machen. Der Verfasser will nicht den Anspruch erheben, »den schwebenden Streit«, nämlich das was man eine zeitlang die Wagnerfrage nannte, »zu einer endgültigen Entscheidung zu bringen«, sondern will seinen Zweck für erreicht ansehen, »wenn es ihm gelingt die Frage durch Vereinfachung, festere Bestimmung und Hervorhebung ihrer wichtigsten Momente der Lösung zu nähern und die eingetretene Gährung klären zu helfen«. (S. 184.) Es thut uns wahrlich leid sagen zu müssen, dass der Herr Verfasser diesen (an sich keineswegs geringen) Zweck nicht erreicht hat; noch mehr aber, ihn daran erinnern zu müssen, dass das, was er 1860 niederschrieb, heute nicht mehr passt, sondern dass die beregte Streitfrage — in allem Ernst! — bereits gelöst ist, endgültig entschieden, was die musikalische Grundfrage anlangt, und zwar zu Ungunsten Wagner's und der Seinen. Der Herr Verfasser, obwohl seitabwärts stehend, kann dies selber wahrnehmen; er beachte nur, wie die früher feste Partei der Jünger Wagner's und Liszt's auseinander strebt und in ihren edleren Elementen sich der »absoluten« Musik wieder zuwendet. Wagner's Reformversuche wären überhaupt nicht möglich gewesen, wenn er nicht einen gewissen Theil der Musik einfach ignorirt hätte. Und eben dieser Theil, dieser von dem verwegenen Baumeister bei Seite geschobene Stein ist der Eckstein geworden, auf welchem sich die musikalische Kunst wieder aufbaut. Damit ist die Wagnerfrage gelöst. Ein musikalisch-theatralisches Drama in dem mit »heiligem Ernst« erträumten und mit sehr unheiligen Mitteln ins Werk gesetzten Sinne haben wir nicht erhalten und werden wir nicht erhalten; aber die Tonkunst selber ist aus dem langen Hader siegreich, unter Sicherstellung aller ihrer Zweige und Mittel, hervorgegangen.

Von dem Herrn Verfasser kann man nun sagen, er theile darin die Einseitigkeit Wagner's, dass er musikalisch ganz und gar in dem Kreise beharrt, welchen derselbe zu Gunsten seiner Theoreme gezogen hat. In dem ganzen Buche des Herrn P. kommt z. B. der Name Oratorium nicht einmal vor, viel weniger hat der Verfasser daran gedacht, aus dieser Rüstkammer seine Waffen zu entnehmen. Man kann aber die Frage vom »musikalischen Drama« niemals wirklich d. h. musikalisch zum Austrag bringen, wenn nicht die Gebiete der Oper und des Oratoriums gleichmässig untersucht werden.

Von dem Antheil des Poeten, welchen dieser zu dem musikalischen Drama zu liefern hat, sprechend, meint der Verfasser: »Wir müssen die Bescheidenheit und Selbstverläugnung des Dichters, welcher sich anheischig macht für das durchgängig musikalische Drama zu schaffen, allerdings auf eine schwere Probe stellen, indem wir im Namen des unverbrüchlichen Gesetzes der ästhetischen Einheit von ihm verlangen, dass er auf den höchsten Zweck und Preis, welchen die Poesie und die Kunst überhaupt im nicht musikalischen Drama erringen kann, von vornherein Verzicht leiste, auf die vollkommenste Entwicklung der die Handlung bewegenden und sie zu der

menschenwürdigsten Lebensäusserung erhebenden Gedanken… Hiermit kann natürlich nicht gesagt sein, dass der poetische Text überhaupt keine Gedanken enthalten solle. Ohne diese ist ja überhaupt weder eine sprachliche Darstellung statthaft noch eine eigentliche Handlung möglich«. (S. 190.) Aber doch so wenig Gedanken, als nur irgend ausreichen. Sehr verbunden für die Belehrung! Das ist nun ebenfalls eine von den Melodien, welche unsere ästhetischen Spatzen von allen Dächern zwitschern. Des »Dichters« »Bescheidenheit und Selbstverläugnung« wird »auf eine schwere Probe gestellt«, indem man ihm zumuthet, Handlanger zu sein, während er, wenn man seine Bescheidenheit und Selbstverläugnung nicht auf die Probe stellte, den Pegasus besteigen und stracks den höchsten Gipfel des Parnass erreichen könnte. Wird besagter Dichter sich diese Probe gefallen lassen? Wäre dies der Fall, so könnte es nur aus Freundschaft gegen den Componisten geschehen, oder — wegen der Tantième. Und wohin sind wir in Folge solcher Raisonnements gekommen? Dahin, dass sich der geringste Versifex der Gegenwart fast zu gut hält, einen Operntext oder dergleichen zu schreiben, wodurch dem Tonsetzer die Erlangung guter Texte unmöglich und später bei Ausarbeitung und Aufführung des Werkes das Leben sauer gemacht wird. Dass die »musikalische Dichtung« nicht ein Product aufgezwungener »Bescheidenheit und Selbstverläugnung« ist, sondern ein fröhlich gedeihendes und frei zum Himmel aufstrebendes Gewächs auf seinem eignen, auch dichterisch eigenen und selbständigen Grunde, davon könnte sich auch der Herr Verfasser bald überzeugen, wenn er sich nur die Frage vorlegen wollte, wesshalb z. B. Apostolo Zeno und Metastasio grosse Dichter geworden sind, grössere als alle die Helden, welche gegenwärtig mit musiklosen Dramen den Parnass erstürmen? Es giebt eine Dichtung, die aus der Musik quillt, aus der kunst- und gedankenreichen Musik. Wir wünschen von Herzen, dass der Herr Verfasser auf diesem musikalisch-poetischen Gebiete von den halben Wahrheiten zu den vollen und ganzen durchdringe, denn erst diese helfen wirklich dazu, dem reinen oder recitirenden Drama freie Bahn zu machen. Was Herr P. über letzteres sagt, zeugt vielfach von Einsicht und Geschmack.

Das Werk ist hübsch ausgestattet, aber mit argen, zum Theil sinnentstellenden Druckfehlern arabeskirt.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Wien.** Schon in den nächsten Tagen nach der Schlusssteinlegung fanden in dem neuen Musikhause zwei Concerte statt. Das Programm bestand fast ausschliesslich (bei dem zweiten Concert ganz) aus verschiedenen Nummern der grossen Wiener Meister. Das Hauptinteresse nahm diesmal natürlich der neue Saal in Anspruch, da derselbe hiermit seine erste Probe zu bestehen hatte. Der Farbenreichthum wirkte ausserordentlich; ob aber diese Anordnung hier ganz zweckentsprechend sei, darüber kamen dem Musikfreunde Bedenken, wie auch darüber, ob der Raum in erster Linie wirklich als Concertsaal gedacht und ausgebaut sei. Der Referent der »N. fr. Presse«, Herr Hanslick, äussert sich hierüber in Folgendem: »Prachtvoll und blendend ist der neue Saal wie kein zweiter; der glänzendste in Wien und wohl weit darüber hinaus. Ob er jedoch nicht zu glänzend und prachtvoll sei für einen Concertsaal, darüber konnte ich mich nicht ganz beruhigen. Von allen Seiten quillen uns Gold und Farben entgegen; das Auge, in unsteter Bewunderung all dieser bunten Gemälde, reichen Ornamente, goldenen Figuren u. s. w., vermisst den ernsten, ruhigen Grundton. Der Eindruck ist überwiegend der eines pomposen Ballsaales, einer Arena des Tanzes und der rauschenden Fröhlichkeit. Eine Stätte klassischer Musik, dem Cultus des geistigsten, abstractesten aller Sinne geweiht, sollte die musikalische Einkehr des Hörers, dieses gesammelte, innerlich mitarbeitende Geniessen nicht allzusehr zerstreuen durch luxuriöse Pracht der Wände. Der Musikvereinssaal wirkt durch Aufgebot von Gold und Farben blendender als der Zuschauerraum des neuen Opernhauses, in welchem der decorative Schmuck sich auf viel grössere Dimensionen vertheilt und dessen künstlerische Bestimmung überdies eine buntere, luxuriösere Ausschmückung als die eines Concertsaales rechtfertigen würde. Der Engländer verwendet selbst in seinen stattlichsten Concertsälen sehr wenig auf decorativen Luxus, um so mehr auf die Grösse der Dimensionen, welche auch unbemittelten Hörern den Genuss guter Musik ermöglicht. Man denke an St. James Hall und Exeter Hall in London. Durch die goldenen Hermen zu beiden Seiten des Parterres geht viel Raum verloren und erscheint der Saal überdies kleiner, als er thatsächlich ist. Eine vollständig um den Saal laufende zweite Gallerie wäre vom praktischen Gesichtspunkte um so wünschenswerther, als das Stehparterre eine sehr geringe Zuhörerzahl fasst. Ein Stehparterre ist, nebenbei gesagt, an und für sich eine Barbarei, im Concerte wie in der Oper (namentlich im Concerte). Im allgemeinen Interesse musste man wünschen, dass noch ein billigerer Platz als zu Einem Gulden in diesem Prachtsaale angebracht wäre, was bei der gegenwärtigen Disposition nicht thunlich ist. Man schien eben äussere Schönheit und Eleganz vor Allem anzustreben, und diese Vorzüge besitzt Hansen's Saal in hohem Grade. Er besitzt noch einen anderen, musikalisch wichtigeren: eine gute Akustik«.

✱ **Münster,** im Jan. (Concertbericht.) *H.* Der Musik-Verein brachte während der drei letzten Monate des verflossenen Jahres in sieben Concerten folgende Werke zur Aufführung: Ouvertüren: Beethoven Fidelio und Leonore III, Cherubini Anakreon und Abencerragen, Mendelssohn Ruy-Blas, Schumann Manfred; Symphonien: Beethoven II und VIII, Mozart C-dur mit der Fuge, Mendelssohn A-moll, Grimm Zweite Suite in Canonform (Manuscript) zweimal; Instrumentalsoli: *a)* Violine: die Concerte von Beethoven und Mendelssohn, Beethoven Romanzen in F und G, Spohr Concerte VII und VIII (sämmtlich vorgetragen von Herrn Rich. Barth), *b)* Clavier: Beethoven Concert V (J. O. Grimm), Mozart Concert für zwei Claviere in Es und Schumann's Variationen in B für zwei Claviere (Herr und Frau Grimm); Gesang-Werke: Am ersten Tage des Cäcilienfestes 22. Novbr. Händel »Judas Maccabäus« (Soli: Frau Walter-Strauss, Frl. Teny Theissing, die Herren Otto und Bletzacher), Beethoven Feierlicher Marsch aus den Ruinen von Athen, Mozart *Ave verum corpus*, Schumann Zigeunerleben; Duette, Arien und Lieder (ein- und mehrstimmig) von Haydn, Mozart, Stradella, Händel, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Hauptmann; Vorträge der Münsterschen Liedertafel (Schottische Volkslieder). Die Instrumental-Werke des letzten Concertprogramms waren zum Andenken an Beethoven's Geburtstag (17. Dec. 1770) sämmtlich von Beethoven. Alle Stücke wurden unter der bewährten Leitung unseres Musik-Directors Grimm mit einer Präcision und Sicherheit vorgetragen, wie sie nicht allein technische Fertigkeit, sondern mit derselben nur ein tiefes Eindringen in den Geist der betreffenden Werke zu geben vermag. Eigenschaften, die Grimm auch im Vortrage der eben verzeichneten Clavierstücke bekundete. In dem Doppelconcert von Mozart und in Schumann's Variationen erwarb sich Frau Grimm durch ihre feinmusikalische Mitwirkung volle Anerkennung und Dank. In unserm Concertmeister Herrn Richard Barth haben wir einen Geiger von sehr bedeutender Begabung und hoher Künstlerschaft; ein würdiger Schüler Joachim's, weiss er seiner Violine so seelenvolle, so entzückende Töne zu entlocken, dass sein jedesmaliges Auftreten freudigst begrüsst wird. Besonders heben wir seinen Vortrag des Mendelssohn'schen Concert's am zweiten Cäcilientage hervor, wo er durch sein bezauberndes Spiel das durch zahlreiche vorhergehende Nummern schon etwas ermüdete Publikum aufs Neue in die lebhafteste Spannung versetzte und zu vollster Begeisterung hinriss. Dem kaum 19jährigen Virtuosen dürfte eine glänzende Künstlerlaufbahn bevorstehen. Bei solchen Leitern und solchen Vorbildern dürfen wir auch von unserm Orchester und unserm Chore Vortreffliches erwarten, wie es das Cäcilienfest in der Aufführung des Judas Maccabäus in eclatantester Weise zeigte. Alles wirkte dort zum schönsten Gelingen zusammen: die umsichtige Direction, die Routine und Sicherheit des Orchesters, die wuchtige Fülle und die erhebende Begeisterung des prächtigen Chores und die trefflichen Leistungen der Solisten. Unter diesen gebührte der Frau Walter-Strauss unstreitig die Palme des Abends. Sie war hier eine neue Erscheinung, die uns aber durch die ihr eigene Anmuth ganz für sich gewonnen hat. Ihre Stimme ist nicht gross, aber sie verbindet mit dem Zauber seelenvoller, musikalisch inniger Auffassung, eine kunstgerechte und fein ausgebildete Technik, so dass sie ungetheilten Beifall fand. Vortrefflich waren auch die Leistungen der übrigen Solisten. Fräul. Theissing, eine Schülerin Grimm's, überraschte durch den Wohllaut ihrer vollen, prächtigen Altstimme und das tiefe Verständniss ihrer Partie und erwarb sich so die lebhafteste Anerkennung. Herr Otto, der in dem Vortrag der Lieder im Künstlerconcerte besonders glänzte, und Herr Bletzacher, dessen sonores Organ im Oratorium eine mächtige Wirkung hervorrief, bewährten auch hier wiederum ihre anerkannte Künstlerschaft. — Wir können unseren Bericht nicht schliessen, ohne mit wenigstens einigen Worten des neuesten Erzeugnisses der Muse unseres Grimm, der

zweiten Suite, gedacht zu haben. Da in einem blossen Concertbericht nicht der Ort ist, dieselbe eingehend zu besprechen, genüge es den thatsächlich grossen Erfolg zu constatiren, den sie hier hatte. Bei der ersten Aufführung brachte das Orchester dem Componisten eine jubelnde Fanfare. Bei der zweiten, die auf vielfachen Wunsch am zweiten Tage des Cäcilienfestes stattfand, steigerte sich der Eindruck des Werkes zu eingehenderem Verständniss. Das Werk hat symphonische Formen, — wesshalb es nicht Symphonie statt Suite heisst, ist uns nicht klar; wie bei der ersten Suite geht ein zweistimmiger Canon durch alle vier Sätze. Bei dieser strengen Arbeit hat der Componist es verstanden, die reichen und gefälligen Motive in leichten, natürlichen Fluss zu bringen, als müsste es so sein. Vor ihrer älteren Schwester, die nur das Streichquartett beschäftigt, hat diese Suite einen motivlich populären Inhalt und grösseren Farbenglanz (durch die Hinzunahme der Blasinstrumente) voraus, und so wird sie in der musikalischen Welt ohne Zweifel bedeutendes Aufsehen erregen.

* **New York.** Herr Fr. L. Ritter hält in diesem Winter hier fünf Vorlesungen über die Geschichte der Musik in Weber's Hall unter entschiedenem Beifall Aller, die für wahre musikalische Bildung ein tieferes Interesse hegen. Dieser geschätzte Künstler besitzt eine vorzügliche Sängerin zur Gemahlin, Frau Raymond Ritter, und das Glück in seinen Bestrebungen um Bereicherung der Musikkenntniss und Veredlung des musikalischen Geschmackes in ihr eine helfende Genossin zu besitzen. Zu den von ihm arrangirten historischen Concerten, welche Frau Ritter im vorigen Winter gab, bilden die jetzigen Vorlesungen eine natürliche Ergänzung. Diese Vorlesungen oder *Lectures* sind auch so gewählt, dass jede derselben immer die historische Illustration irgend eines Hauptzweiges der Musik bildet, die erste kommt dem Lieder- oder Volksgesang, die zweite der Kirchenmusik, die dritte der Oper, die vierte dem Oratorium, die letzte der Instrumentalmusik zu Gute — und schon in dieser Gruppirung nimmt man den richtigen Takt eines Mannes wahr, der nicht auf den Krücken einiger modernen Bücher mühsam durch die Jahrhunderte der Musikgeschichte humpelt, sondern auf eigenen Füssen steht, mit eigenen Augen sieht, mit eigenem Sinne prüft. Wir wünschen derartigen Bestrebungen in dem musikalisch so bedürfnissvollen, aber noch so zuchtlosen Amerika den besten Erfolg, da sie eine viel grössere Bedeutung haben für die Begründung eines selbständigen musikalischen Geschmackes, als der ganze Tross und Trödel zeitungsberühmter europäischer Artisten, welcher die fetten amerikanischen Dollars-Weiden abgrast. Es sei hier noch angefügt, was, zum Theil in Bestätigung, zum Theil in Ergänzung unserer Worte, die »Neue New Yorker Musik-Zeitung« vom 19. Dec. über Herrn Ritter's Vorlesungen äussert. Sie schreibt: »Diese Vorlesungen zeichnen sich aus durch frische und originelle Auffassung der geschichtlichen Entwicklung unserer musikalischen Kunst. Ueberall dringt er mit philosophischer Schärfe auf wahrheitsgetreue Exponirung der verschiedenen bedeutungsvollen Epochen. Mit Klarheit, Uebersichtlichkeit und logischer Consequenz baut er die einzelnen Kunstformen auf. Jeder Meister und sein Schaffen werden mit Liebe, kritischer Gerechtigkeit und Einsicht begleitet. Er hat ganz weislich vermieden, wie das doch so oft der Fall ist in unserer musikalischen Literatur, seine Vorlesungen mit nichtssagenden, unwahrscheinlichen Anekdoten zu spicken. Die Schlüsse seiner Voraussetzungen sind immer auf eigenes Studium der vorhandenen Quellen gestützt. Herr Ritter besitzt nämlich eine kostbare, reichhaltige musikalische Bibliothek. Die geschichtliche Eintheilung seiner Vorlesungen gehört, so viel uns bekannt, ganz ihm an. Wir müssen gestehen, dass dieselbe jede bedeutende Epoche wie mit einem Schlag vor die Einbildungskraft zaubert. Es ist anziehend, spannend und zugleich lehrreich und zu weiterem Studium anregend, was er über das Madrigal, den Canon, den Contrapunkt, über den italienischen und deutschen individuellen Kunstgeist sagt. Nach unserer Ueberzeugung kann nur auf diesem Wege Interesse an der, bis jetzt so sehr vernachlässigten Musik-Kunstgeschichte geweckt werden. Nur auf diesem Wege kann neuer Geist, neuer und tieferer Gehalt wieder für unsere so sehr verflachten Kunstzustände und Formen errungen werden. Herrn Ritter gebührt das Verdienst, dass er mit uneigennütziger Treue und Liebe seiner Mission als Künstler im vollen Maasse gerecht zu werden erstrebte. Die Aufgaben, welche unsere moderne Kunstentwicklung an den Künstler stellt, sind so vielfältig, so gross und bedeutend, dass eine Bildung nur auf breiter und neuer Grundlage ruhend Erfolg haben kann.«

* In den letzten Wochen des vorigen Jahres erschienen vier Nummern eines neuen Journals »*Le Télégraphe, Journal artistique hebdomadaire*«. Als Redacteur nennt sich Albert Vizentini; aber der Eigenthümer, d. h. derjenige, welcher es bezahlt und dirigirt (der französische Ausdruck *Directeur-Propriétaire* ist sehr bezeichnend) ist Maurice Strakosch, und damit ist genug gesagt. Jede Nummer füllt fast den vierten Theil mit einem Portrait, zu welchem Pariser Theaterprinzessionen natürlich den meisten Stoff liefern. Eine andere Rarität, und das eigentlich Merkwürdige (will sagen Lächerliche) an diesem *Telegraphen* ist dies, dass er seinen Titel buchstäblich nimmt und den ganzen Umfang der kleinen Notizen gewöhnlicher Musikblätter als »Unsere Depeschen« mittheilt. Massenhafte telegraphische Depeschen in einer Wochenzeitung. Um eine kleine Probe davon zu geben, wählen wir das, was Nr. 4 vom 30. December sich angeblich von dem verehrten Herrn R. Wagner am 26. Decbr. aus Zürich telegraphiren lässt: »*Paris de Zurich. — 26. Décembre. — Bureaux Journal Télégraphe. Nouvelle Richard Wagner très-malade était fausse, simple indisposition. Le maître remis. Tout à l'art et nouvelle famille, travaille activement, retouches Valkyrie. Sifrid*«. Wenn sich nun der Stil der musikalischen Zeitungen nicht bald gründlich bessert, so kann Herr Strakosch seine Hände in Unschuld waschen. Ueber den weiteren Inhalt der Zeitung ist es unnöthig ein Wort zu verlieren; er ist so trostlos und innerlich armselig, wie die Pariser Musikzustände. Wenn Wagner unter solchen Umständen dort Anbeter gewinnt, so ist dies wohl sehr ehrenvoll. Der *Télégraphe* hat etwa den Umfang der nun eingegangenen Süddeutschen Musikzeitung und kostet nicht mehr als nur das fünffache, in Paris 20, ausser Landes 30 Francs.

* **Hamburg.** Nach dreijähriger Unterbrechung war Frl. Therese Tietjens im verflossenen December wieder einmal auf einige Wochen in ihre Vaterstadt zurückgekehrt, und ihre musikalischen Leistungen in der Oper wie im Concert culminirten auch diesmal, wie schon seit Jahren, in dem zum Besten eines hiesigen Kirchenbaues veranstalteten Concerte in der grossen Michaeliskirche am 29. December. Es war der »Messias« gewählt, und die Aufführung gelang in jeder Beziehung vortrefflich. Die Leitung des Ganzen war in der Hand des Herrn L. Deppe, welcher sich hierbei abermals als ein gewiegter, sachkundiger Dirigent bewährte. Die Leistung muss um so williger anerkannt werden, weil der Chor zu diesem Zwecke durch freiwillig zusammentretende Sangesfreunde erst ganz neu geschaffen werden musste. Dennoch war diese Schaar so sorglich gebildet und so gut geleitet, dass sie mit der Kraft und dem Gleichgewicht eines lange bestehenden durchgebildeten Vereins die gewaltigen Chöre vortrug; nur selten merkte man den Abgang der letzten Feile und nur bei solchen Stücken, welche erst nach jahrelangem Zusammensingen mit einer dem Tonsatze entsprechenden Klarheit und Klangschönheit wiedergegeben werden können, wie z. B. »Durch seine Wunden«. Solche Sätze muss man von der Berliner Singakademie hören. Die Tempi (namentlich auch in den lebhafteren Chören) waren fast überall angemessen, und das Orchester trat wenigstens nicht allzu oft störend dazwischen. Mit dem Chor wetteiferten die Solisten. Frl. Tietjens hat ihre herrliche Stimme in ganzer Fülle bewahrt und ihr Ausdruck scheint sich im Vortrage der oratorischen Musik mit den Jahren zu vertiefen, wenigstens haben wir die Arie »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« noch niemals mit einer so erhabenen Einfachheit und Innigkeit vortragen hören, wie in dieser Aufführung. Der Tenor, Dr. Gunz, war neben ihr um so mehr in den Schatten gestellt, weil er Manches zu ihren Gunsten preisgeben und überdies die besten Sätze in einer ihm unbequemen Tonlage singen musste. Vielleicht verschmäht dieser begabte Sänger den Wink nicht, dass die Wirkung im oratorischen Gesange fast ausschliesslich von einem durch Studium gereiften Vortrage des ganzen Satzes abhängt, selten von glücklichen Momenten und noch seltener von nachdrücklichen Schlüssen. Den Bass sang Hr. Adolph Schulze, ein Künstler, dem es mit der Wirkung seines Gesanges ergeht wie mit seiner gesammten Thätigkeit: was zuerst nur durch Solidität, Correctheit und gute Schule auffällt und gefällt, erregt bei näherer Bekanntschaft ein tieferes Interesse und fesselt so, dass manche glänzende Begabung daneben als ziemlich unvollkommen und werthlos erscheint. Die Partie des Messias hat dieser Sänger so aus dem Grunde studirt, dass er in ihrem Vortrage uns gleichsam sein musikalisches Glaubensbekenntniss mittheilt. Herr Schulze war in diesem Concerte, so zu sagen, in doppelter Person erschienen, denn eine seit längerer Zeit von ihm unterrichtete junge Dame, Anna Hartmann, trat in der Altpartie zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit. Die Ausbildung dieser an sich nicht starken Stimme darf wohl ein Meisterstück genannt werden, nirgends war, was die Schule anlangt, ein Fehler zu bemerken. Die junge Dame wirkte anziehend durch einen kindlich frommen Ton; ihr Organ in seinem jetzigen Stande klingt in der That wie eine fein ausgebildete Knabenstimme, womit zugleich angedeutet ist, dass sie in der Gewinnung eines wirklich individuellen selbstbewussten Ausdrucks noch eine ganze Arbeit vor sich hat. Diese Messias-Aufführung schloss das vergangene Jahr würdig ab und war im Ganzen die beste Leistung, welche wir in diesem Fache seit Jahren hier gehört haben.

* Ein neuer antiquarischer Musikkatalog von Kirchhoff und Wigand in Leipzig enthält wieder eine Menge werthvoller Werke. Namentlich im Gebiete der französischen Oper werden die Liebhaber dadurch ihre Sammlung completiren können.

ANZEIGER.

[6] Im Verlage des Unterzeichneten sind erschienen:

Klassische

Claviercompositionen

aus älterer Zeit

gesammelt von

E. M. SCHLETTERER.

Deutsche Schule. Heft 1.

Gottlieb Muffat, Zwei Suiten und Ciaconna. 1 Thlr. 3 Ngr.
Einzeln: Nr. 1. Suite in D. 12 Ngr. Nr. 2. Suite in B. 12½ Ngr. Nr. 3. Ciaconna. 3 Ngr.

Deutsche Schule. Heft 2.

C. Ph. E. Bach, Vier Sonaten, Arioso con Variazioni und Fuge. 1 Thlr.
Einzeln. Nr. 1. Sonate in Cdur. 7½ Ngr. Nr. 2. Sonate in Bdur. 8 Ngr. Nr. 3. Sonate in Fmoll. 7½ Ngr. Nr. 4. Sonate in Edur. 7½ Ngr. Nr. 5. Arioso con Variazioni. 4½ Ngr. Nr. 6. Fuge. 4½ Ngr.

Deutsche Schule. Heft 3.

J. Fr. Reichardt, Drei Sonaten, Rondo, Naiver Scherz und Andantino. 21 Ngr.
Einzeln. Nr. 1. Sonate in Fdur. 6 Ngr. Nr. 2. Sonate in Esdur. 8 Ngr. Nr. 3. Sonate in Gdur. 6 Ngr. Nr. 4. Rondo, Naiver Scherz und Andantino. 3 Ngr.

Italienische Schule. Heft 1.

Francesco Durante, Studien und Divertissements. 18 Ngr.

Italienische Schule. Heft 2.

Domenico Scarlatti, Achtzehn Stücke. 1 Thlr. 9 Ngr.
Einzeln: Nr. 1. Presto in Cdur. 4½ Ngr. Nr. 2. Presto in Amoll. 3 Ngr. Nr. 3. Allegro in Fdur. 3 Ngr. Nr. 4. Pastorale in Fdur. 3 Ngr. Nr. 5. Prestissimo in Dmoll. 3 Ngr. Nr. 6. Allegro in Bdur. 4½ Ngr. Nr. 7. Allegro in Gmoll. 3 Ngr. Nr. 8. Allegrissimo in Esdur. 3 Ngr. Nr. 9. Allegro vivace in Cmoll. 3 Ngr. Nr. 10. Allegro molto in Asdur. 4½ Ngr. Nr. 11. Allegro in Bmoll. 3 Ngr. Nr. 12. Allegro con spir. in Hdur. 4½ Ngr. Nr. 13. Allegro in Edur. 3 Ngr. Nr. 14. Allegro molto in Ddur. 4½ Ngr. Nr. 15. Allegro in Dmoll. 3 Ngr. Nr. 16. Prestissimo in Gdur. 3 Ngr. Nr. 17. Andante in Gdur. 3 Ngr. Nr. 18. Presto in Gmoll. 3 Ngr.

Französische Schule. Heft 1.

François Couperin, dit: Le Grand. Zwölf Stücke. 18 Ngr.
Inhalt: Nr. 1. Prélude in Hmoll. Nr. 2. Prélude in Emoll. Nr. 3. Prélude in Bdur. Nr. 4. Larghetto in Dmoll. Nr. 5. Allegretto in Fmoll. Nr. 6. Allemande in Dmoll. Nr. 7. Marche in Asdur. Nr. 8. Les Sentiments. Sarabande in Gdur. Nr. 9. Le Villers in Amoll. Nr. 10. Fleurie ou la tendre Nanette in Gdur. Nr. 11. La Voluptueuse in Dmoll. Nr. 12. Le Reveil-Matin in Fdur.

Französische Schule. Heft 2.

Jean-Philippe Rameau. Zwölf Stücke. 18 Ngr.
Inhalt: Nr. 1. Allemande in Emoll. Nr. 2. Gigue I in Emoll. Nr. 3. Gigue II in Edur. Nr. 4. Tambourin in Emoll. Nr. 5. Rigaudon I in Emoll. Nr. 6. Rigaudon II in Edur. Nr. 7. Sarabande in Adur. Nr. 8. Fanfarinette in Adur. Nr. 9. Le Rappel des Oiseaux in Emoll. Nr. 10. Menuett I in Gdur. Nr. 11. Menuett II in Gmoll. Nr. 12. La Poule in Gmoll.

Der Herausgeber sagt in der Vorrede dieses Werkes u. A.:

»Eine eingehendere Kenntniss der **älteren Clavierliteratur** beabsichtigt man weiteren Kreisen durch vorliegende Sammlung zu vermitteln. In einer Reihe von für sich selbständigen Heften, die nach und nach erscheinen werden und deren Anzahl sich im Voraus nicht bestimmen lässt, soll eine Geschichte des Clavierspiels in praktischen Beispielen gegeben werden. Die Absicht des Herausgebers geht dahin, die Werke der frühesten Meister bis zu C. Ph. Em. Bach und seinen Schülern in geeigneter Auswahl zu bringen, die mit J. Haydn beginnende moderne Zeit, die ohnehin Jedermann zugänglich ist, jedoch vollständig auszuschliessen. Man wird zunächst nur dasjenige berücksichtigen, was in Form und Inhalt einem grössern Publikum fasslich und zugänglich erscheint und zudem in anderen neueren Ausgaben noch nicht gegeben ist.«

»Die Sammlung klassischer Claviercompositionen wird übrigens eine retrograde Bewegung einschlagen, d. h. man wird mit der Herausgabe der Werke späterer Componisten beginnen, von da aus zu denen der älteren Zeiten zurückgehen und so durch das Naherliegende die Bekanntschaft mit dem Entfernteren zu vermitteln suchen. Die alten Lesarten und namentlich die Vortragsbezeichnungen, Verzierungen, ja selbst die Fingersetzung sollen, so weit es irgend thunlich erscheint, beibehalten werden. In wie ferne für den modernen Vortrag die originalen Melismen Berücksichtigung finden können, bleibe dem Spieler überlassen, für den selbstverständlich auch die Fingersätze nur antiquarische Bedeutung haben, nicht aber zur Darnachrichtung dienen sollen.«

»Die Geschichte des Clavierspiels hat drei Schulen zu unterscheiden: die italienische, französische und deutsche. Die erstere culminirt in Domenico Scarlatti, die zweite in François Couperin und die dritte in Carl Philipp Emanuel Bach. Nicht nur Werke dieser Meister, sondern die aller ihrer bedeutenden Vorgänger, Schüler und Zeitgenossen, wird die vorliegende Sammlung umfassen.«

»Es ist wohl zu behaupten, dass ein ähnliches Unternehmen solchen Umfangs in Deutschland bisher nicht einmal versucht wurde und man glaubt desshalb auf eine allgemeine Theilnahme rechnen zu dürfen, die den Verleger in den Stand setzt, demselben die möglichst erschöpfendste und umfassendste Ausdehnung zu geben.«

Indem ich obiges Werk allen Clavierspielern und Lehr-Instituten angelegentlichst empfehle, bemerke ich noch, dass der billige Preis (pro Bogen 3 Ngr. netto) die Anschaffung des Ganzen, wie der einzelnen Nummern, gewiss sehr erleichtern wird.

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 26. Januar 1870. **Nr. 4.** V. Jahrgang.

Ueber die sogenannte melodische und harmonische Molltonleiter.

S. B. Die Bildung der Molltonleiter ist so oft Gegenstand der Controverse unter den Musikern, sie wird trotz deutlicher Beispiele der Meister so verschiedenartig gelehrt, namentlich sucht man heutzutage so oft eine einseitige Anschauung der Sache durchzusetzen, dass es sich wohl einmal verlohnt, Ausführlicheres darüber zusammenzustellen.

Die Benennung »harmonische und melodische Molltonleiter« ist erst jungen Datums, wir können augenblicklich nicht sagen, wer dieselbe zuerst aufgebracht. Ob sie eine glückliche und durchweg zu rechtfertigende, oder eine aus Missverständniss hervorgegangene und zu Missverstand führende sei, wird vielleicht aus dem Folgenden hervorgehen. Im ersten Augenblick muss es auffallen, dass es eigentlich widersinnig ist, eine Tonleiter, also eine Tonfolge, harmonisch zu nennen, und ebenso, dass es mindestens sonderbar ist, eine Tonfolge, die ihrem Stufengang nach ohnehin melodisch ist, zur Unterscheidung von einer anderen Folge melodisch zu nennen. Wir verstehen wohl, dass der Erfinder der Benennung sagen wollte, die Schritte der »harmonischen« Molltonleiter seien mehr den Accordfolgen der Molltonart entnommen, die Schritte der »melodischen« Molltonleiter dagegen seien mehr als Durchgänge zu betrachten, wobei »leiterfremde« Töne beigezogen werden. Da die Sache ihre Namen haben muss, so kann man die Unterscheidung gelten lassen, vorausgesetzt, dass sich jene Annahme durchaus bestätigt. Sehen wir zu, wie es sich damit verhält.

Der Bildung der Durtonleiter gegenüber, die einfach und klar ist und unter allen Umständen sich consequent gleich bleibt, ist die Molltonleiter eine einmal complicirt und vielfachen Veränderungen unterliegend, weit mehrfacherer als man gewöhnlich annimmt und als mit den Ausdrücken »harmonisch und melodisch« gesagt wird. Diese Verschiedenheiten zu Gunsten der sogenannten harmonischen Tonleiter principiell beseitigen zu wollen, ist ebenso unmöglich als ungereimt, denn es greifen die mannigfachsten harmonischen Bedingungen ein, die man freilich dann, wenn es sich blos um einen Lauf vom ersten zum achten Ton handelt, diese also als Ausgangs- und Zielpunkt zu betrachten sind und keinerlei Harmonie in Betracht kommt, nicht zu berücksichtigen hat.

V.

Nehmen wir z. B. die C moll-Tonleiter, oder vielmehr blos deren Schritte zwischen dem fünften und achten Ton, um welche sich je die Differenz einzig dreht, so kommen in der praktischen Musik bei allen Meistern seit Ueberwindung der Kirchentonarten alle folgenden Formen vor:



Alles dies unter besonderen harmonischen Bedingungen. Niemand wird vernünftiger Weise schreiben wie links steht:

1. sondern

2. sondern

oder auch

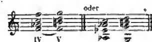
3. sondern

oder auch

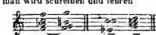
4. sondern

Man sieht leicht, dass es die drei wesentlichen Accorde: Tonica, Ober- und Unterdominante sind, welche auf die Tonfolge einwirken und die Verschiedenheit ihrer Gestaltung herbeiführen. Man sieht aber auch, dass wenn blos die Tonica in Betracht kommt, die Tonfolge aufwärts und abwärts diejenige ist, welche man die »melodische« zu nennen beliebt, obwohl die anderen auch nicht weniger melodisch sind.

Der übermässige Secundschritt kann daher vom Componisten mit Recht gewollt werden und ist dann eben so gut ein melodischer als die anderen. Dagegen wird kein guter Musiker in Fällen, wo es sich nicht um Absicht handelt, z. B. in Mittelstimmen oder im Bass, denselben schreiben, und kein gründlicher Theoretiker wird es so lehren. Z. B.



Sondern man wird schreiben und lehren



Da aber ferner alle melodisch gestatteten Töne auch ihre Accordenbindungen haben müssen, so werden das aufsteigende *a* und das absteigende *b* der »melodischen« Tonleiter auch ihre harmonische Verwerthung finden und folgende Accordevolutionen unter 1. sich nicht durch die unter 2. verdrängen lassen:



Soweit erweisen sich in vielen Fällen die Schritte der »melodischen« Tonleiter als melodisch unbrauchbar, und ebenso die Schritte der »harmonischen« Tonleiter als harmonisch unbrauchbar, und man sieht, zu welchen Confusionen die Benennung führen kann.

Für die Lehrer des Instrumentalspiels sowie des Gesanges erhellt aber aus dem Obigen, dass dort, wo es sich um einfaches Tonleiterspiel oder Tonleitersingen handelt, die sogenannte melodische Tonleiter ganz in ihrem Rechte ist; sie durch die harmonische verdrängen wollen ist eine Ungereimtheit, die den Schüler nicht etwa über den wahren Sachverhalt der Molltonart aufzuklären geeignet ist, vielmehr ihn täuscht und irre führt. Die melodische Molltonleiter ist als blosse Tonleiter die primäre Form, die harmonische die secundäre, und, in diese Ordnung gebracht, ist auch gegen die Lehre der zweiten nichts einzuwenden, sobald bemerkt wird, dass unter gewissen harmonischen Bedingungen auch der übermässige Secundschritt vorkommen kann und daher der Uebung werth ist.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XIII. *)

(Arbeiten zum Cis moll-Quartett.) Dass Beethoven während der Conception eines Werkes vielfach Umwandlungen eines durchzuführenden Themas vorgenommen hat, ist etwas Bekanntes. Aber noch wenig bemerkt mag es sein, dass er, nachdem ein Werk der Conception nach fertig und in seinen Grundzügen festgestellt war, einzelne Stellen in Bezug auf Klangwirkung, Stimmenführung, Vertheilung der Instrumente u. s. w. wiederholt umgestaltet hat, bevor sie die endgültige Form erhielten. Besonders reich an derartigen Umarbeitungen und Versuchen neuer Gestaltung scheinen einige der letzten Streichquartette zu sein.

Von allen Quartetten macht das Quartett in Cis-moll seiner Form nach am meisten den Eindruck einer Improvisation. Dass es aber der Arbeit nach keine Improvisation ist, das beweisen ausser den zur Conception gehörenden Skizzen auch die Arbeiten, welche zwischen Conception und Reinschrift fallen. Thatsache ist, dass diese Vorarbeiten wenigstens dreimal mehr Raum einnehmen als die Reinschrift, nämlich als die autographe Partitur. Besonders fein und oft ausgemeisselt sind die letzten Takte der Variationen. Man könnte von den vielen Versuchen, welche mit dieser Stelle vorgenommen wurden, ein kleines Buch zusammenstellen. In den ersten Entwürfen erscheint die Stelle in drei verschiedenen Gestalten:





Von den späteren, hier und da zerstreuten und meistens auf einzelnen losen Blättern und Bogen vorkommenden Umarbeitungen derselben Stelle ist eine ziemliche Anzahl zusammengestellt worden, die wir hier folgen lassen. Die Stellen sind so gut es ging chronologisch geordnet und der Uebersichtlichkeit wegen numerirt.

*) Der vorhergehende Abschnitt in Nr. 2 und 3 ist aus Versehen als »XIII« statt »XII« bezeichnet.


Nr. 1.
pp
Nr. 2.
cresc.
p
* oder
pizz.
später
Nr. 3.
Vi =
pp
cresc.
p
pp
pizz.
Nr. 4.
= de. Meilleur.
cresc.
p
pizz.
Nr. 5.
poco cresc.
dimin.
cresc.
p
pizz.
Nr. 6
besser
cresc.
p
pizz.
Nr. 7.
cresc.
p
pizz.
Nr. 8.
meilleur
cresc.
p
pp
pizz.

Nr. 9. Nr. 10.

cresc. p pp

pizz.

Nr. 11. Nr. 12.

p cresc. p pp p cresc. p

etc.

Ueber
instructive Ausgaben musikalischer Classiker,

insbesondere:

Bach's »Wohltemperirtes Clavier« von **Carl Tausig**, und desselben »Chromatische Phantasie« von **Hans v. Bülow.**

Von **Carl G. P. Grädener.**

(Schluss.)

Zunächst sei Alles und Jegliches eigener Sichtung und Prüfung, eigener technischer Vorbereitung, überhaupt: eigenem gründlichen Studium überlassen. Ist letzteres relativ vollendet, so folgt: Anhörung des Vorbereiteten ohne alle Unterbrechung, um sich selbst daraus die Beantwortung folgender Fragen zu ermöglichen: Wie fassen Sie, der Lernende, das Ganze? gewichtiger oder leichter, strenger oder milder, kräftiger oder weicher? wie ist demgemäss das Tempo, wo im Allgemeinen *forte*, wo *piano*, wo *staccato*, wo *legato* etc.? — wo sind die Hauptmomente, wo die grösseren und kleineren Incisionen? wie ist demgemäss Phrasirung und Accentuation beschaffen, wie Stärke und Schwäche und alles zur Dynamik Gehörige aufs Einzelne zu vertheilen? wie hierauf bezüglich selbst die Ablösung der Rechten und Linken, nicht selten sogar die Applicatur? — endlich: wie ist in technisch besonders heikelen Stellen der Fingersatz zu nehmen? — Zum dritten und als Hauptsache: Rectificirung. Vergleich verschiedener Auffassungen, verschiedener Phrasirung, verschiedener Ausdrucksweise, verschiedenen Fingersatzes und endlich — Fecit. Versteht sich, dass auf die grössere oder mindere Begabung, Bildung und Ausbildung des Lernenden ein Ungeheures ankommt, und dass z. B. die Frage, ob mehr von der vorgerückteren ästhetischen Bildung aus die Vollendung des Technischen, ob mehr von der vorgerückteren Technik aus der geistige Vortrag angestrebt werde, in den Vordergrund tritt. Desswegen eben muss das Kunst-Unterrichten ein individuelles sein; und nur das ists, was ich — im Gegensatze zum Dressiren — wirklich »Lehren« nenne.*)

Dem Allen wird von vornherein die Spitze abgebrochen durch den kategorischen Imperativ der strengen und absoluten Vorschrift des Tempo (besonders nach dem M. M.)**), des Dynamischen, der Accentuirung, des Fingersatzes. Der Studirende braucht nicht allein nicht selbst zu empfinden, selbst zu denken; er darf es nicht einmal. Er solls gehorsam machen wie es vorgeschrieben, wird zurecht gewiesen, wo ers nicht thut, und muss — ein blinder Nachbeter und Nachtreter — sich des eigenen Urtheils ganz begeben. Keine Frage, dass es Vorlagen giebt, die ausschliesslich auf diesen oder jenen speciellen technischen (auch wohl Vortrags-) Zweck gerichtet sind, z. B. den der Schulung aller, insbesondere schwächerer Finger. Das sind Etüden im engeren Sinne, und da ists weise, eine bestimmte Applicatur, noch weiser — wie es in der Tausig-Ausgabe des Clementi-*Gradus* geschehen —, ein »Entweder, Oder« des Fingersatzes, auch etwa Tempo und Accente zu notiren. Keine Frage ferner, dass die Applicatur für Geigeninstrumente eine weit umfassendere Bedeutung hat und schon aus diesem Grunde oft unvermeidlich ist;***) keine

---

*) Schon vom ersten Anfang an — *mutatis mutandis* — gehe so die ganze musikalische Bildung, je nach dem Standpunkt des Schülers, Hand in Hand: Gründlichkeit mit möglichst schnellem Ueberblick, Technik mit Aesthetik, Können mit Wissen.

**) Gott sei gelobt, »dass die italienischen Zeitbestimmungen (dem Metronom entgegen) ihrerseits viel Vages enthalten« (S. L. Ehlert, Vorrede zu Bach — Tausig.)

***) Theils spielt das *a vista*-Lesen im Ensemblespiel bei oft sehr schwierigen Parten hier eine weit ausgiebigere Rolle, als beim Piano (und gerade wo dasselbe auch bei letzterem eintritt, bei schwierigem Accompagnement z. B., lässt uns die Hülfe der Applicatur meist im Stiche); theils aber ist die Klangfarbe viel vom Spiel auf dieser oder

Frage endlich, dass auch bei strengster Vorschrift — und die subjectivere Romantik erheischt ja, wie gesagt, dieselbe mehr oder minder schon vom Autor — mit Geist gespielt werden kann und — geistlos. Eben so gewiss indessen, dass auf diese Weise die eigenen Kräfte weniger herausgefordert werden: der denkende Geist, die selbständige Urtheilskraft, die lebendige Forschung; und das ist es, worauf es mir hauptsächlich ankommt.

Wohl nun, wenn alles hierauf Bezügliche mit einer Pietät Hand in Hand geht, wie sie in dem jüngst bei M. Bahn (T. Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung) in Berlin erschienenen

»Wohltemperirten Clavier von Seb. Bach
bearbeitet und herausgegeben
von
Carl Tausig«

geübt werden — eine Pietät, welche, den Kern der Sache selbst unangetastet lassend, lediglich reproducirend verfährt und den Meister selbst in seiner Urgestalt aufzeigt, ohne ihm Etwas vom Eigenen zu nehmen, von Fremdem aufzubürden. Zwar des Guten ist auch hier — dank dem deutschen Schulprincip der Gängelung! — zu viel geschehen. So würde es bei der Applicatur, denke ich, doch vollauf genügen, wenn man, wie dies beim Bogeninstrumentspiel üblich, nur das Nothwendigste — bei neuer Lage, stillem Fingerwechsel, beim Bei-, Unter- oder Uebersetzen u. s. w. — notirte, das Selbstverständliche dagegen unbefingert liesse,*) statt der Notenköpfe eben so viele keineswegs zierende oder irgendwie verdeutlichende Ziffern beizufügen, gleichwie auf Landkarten, auf deren einigen unter der Namenmasse oft die Städtezeichen schwinden. So scheint es ferner müssig, bei Fugen, wie der XVIII. und XX. (bei Tausig) gleich anfangs schon durch entsprechende Pausen sämmtliche Stimmen zu bezeichnen, beispielsweise: [Notenbeispiel] u. s. w., statt etwa an einer oder höchstens zweien sich genügen zu lassen und die leichte — wenn nicht leichte, desto wichtigere, ja unentbehrliche — Arbeit des Aufsuchens der Stimmeintritte dem Leser oder Spieler selbst zu überlassen, wie dies in früheren Ausgaben, u. a. der nach Bach'schen Autographen edirten der Leipziger Bachgesellschaft, auch nicht anders geschehen ist. Das Gegentheil schmeckt überdies nach ganz untausigscher Pedanterie und Schulstaub und macht dem Stecher eine völlig unnöthige und gewiss häufig von ihm verwünschte Mühe.*)

In Summa aber: Satz und Stil und Schmuckwerk bleibt urbachisch; ja des Herausgebers Pietät geht so weit, dass — L. Ehlert sagt es in der Vorrede — »Verdoppelungen in der Octave, wie sie Czerny an mehreren Stellen seines temperirten Claviers angewandt hat, aus einem Gefühle der Pietät vermieden worden sind« — Verdoppelungen, wie sie, durch die Fictien eines Orgelpedals nicht nur entschuldbar, sondern an Stellen wie S. 22, 23 (und) vorzüglich aber 26, auch 27 der Bülow-Ausgabe der chromatischen Phantasie desselben Autors sogar zu rechtfertigen wären. »Hätte der Herausgeber« — setzt Ehlert hinzu — »es irgendwie für gerathen gehalten, Massenwirkungen zu erzielen, so wäre er in einzelnen Nummern des Werkes leicht an den Rand der Transscription geführt und damit völlig über die eigentliche Peripherie seiner Arbeit hinausgeführt worden.«

Ganz anders — und hier kommen wir auf den Cardinalpunkt — Hans von Bülow in seiner eben erwähnten Bearbeitung der Bach'schen sogenannten Chromatischen Phantasie. — Hier ist nicht mehr die Rede von einer blos leitenden Mentorhand, die uns kundgiebt: so würde ich geistig und technisch den Meister tractiren, um ihm und seinen Intentionen nach Kräften gerecht zu werden; nicht von einem (gesetzt es wäre nöthig) keuschen Ueberfirnissen eines etwa dunkel gewordenen Gemäldes; nicht von dem stets anzuerkennenden Versuche, Tüchtiges aber Unzugängliches aus früherem Seculo dem jetzigen Jahrhundert zugänglich zu machen. Nein, hier haben wirs mit einer förmlichen Transscription, einer Paraphrase zu thun, einer illustrirenden und commentirenden Uebersetzung eines heimischen Dichterwerks in ein dem Dichter fremdes oder doch nicht angehöriges Idiom; mit dem Uebertünchen eines noch vollkommen klaren Bildes mit frischen, lebhafteren vielleicht, aber jedenfalls anderen als den ursprünglichen Farben; mit dem Umarbeiten einer alten wohlerhaltenen Burg aus nacktem Fels und Rohstein zu einem Schloss im Renaissancegeschmack und mit Cement verkleidet. Alles freilich kühn und geistreich und effectmachend, wie Hans von Bülow kühn ist und geistreich und effectmachend. Aber wollen wir denn — frag' ich — an der Composition und durch die Composition Seb. Bach's den geistreichen Bülow kennen lernen? nicht an der Hand des Letzteren vielmehr des grossen Bach selbsteigene Natur? Wie, wenn ich eine Schlacht des grossen Friedrich studirte, und mein Führer wollte sagen: »Da wars zwar so und so und so, indessen — gänzlich unmodern. Heut schickt man nicht getrennt in kleinen Defilés die Truppen hiehin, dorthin und umgarnt den Feind; Massen sendet man auf Massen, gleich Napoleon dem Grossen, und erdrückt ihn. Wie viele Köpfe da verloren gehen, gleichviel, wird nur die Schlacht gewonnen«. »Aber — würde ich ihm sagen — ich wollte just die Taktik Friedrich's kennen lernen, nicht Ihre oder die Napoleon's des Ersten.«

Ohne historische Einlebung ist es nun und nimmer

jener Seite, in dieser oder jener Lage abhängig und beides meist nur durch Fingersatz andeutbar.

*) So in Fuge VII.



nebst unzähligen anderen Beispielen durch das ganze Werk.

*) Nicht recht begreiflich ist mir, wenn ich doch einmal beim Rügen und Ansstellen bin — in der schon citirten XVIII. Fuge die beim eintretenden Gefährten fortbenutzte und gleich darauf (Takt 8) um einen Ton mit der Rechten alternirende Linke, wo die den Gefährten anhebende Rechte immer ruhig im Geleise geblieben wäre; nicht recht begreiflich das »*quasi staccato*« der Sechszehntheile in der so äusserst weichen, fast schmeichelnden Fmoll-Fuge (Nr. XV); noch weniger fast in Nr. II die obere Bezeichnung des *Legato* und *Staccato*:

[Notenbeispiel]

(Czerny lässt sogar durchweg stakkiren) — statt der von mir gedachten unteren.

möglich, eine wahre Anschauung von Kunstdenkmalen der Vergangenheit zu gewinnen; ohne sie würde so manches ächt altdeutsche — uns etwa herb und kalt und steif anmuthende — Gemälde eines Cranach, Dürer u. s. w. von der Jetztzeit in die Rumpelkammer geworfen werden, es müsste sich denn ein Bülow finden, sie in die malerische Sprache der Gegenwart zu übertragen. — Es ist verkehrt: ein Standbild früherer Epoche seinem Podium zu entnehmen und auf einen modernen Sockel zu stellen; wir müssen sinnlich und geistig auf jenes Podium zu treten uns bemühen. Es ist verkehrt: — unser heutiges Hammerclavier und »die technischen Errungenschaften des modernen Clavierspiels« an die Spitze stellend —: die feinen Melismen und Figurationen, die zartfühligen Recitativ-Verschlingungen und Phantasie-Ergiessungen durch willkürliche Verdoppelungen, dynamische und Tempo-Tifteleien und andere ziemlich billige Kunststücke zu brillanten Virtuosen-Sätzen oder rollenden Donnerwettern umzugestalten, statt umgekehrt: unser Instrument (Gottlob! ists hiebin neigender Tinten noch immer fähig) und unser Spiel der Original-Intentionen des überlegenen Meisters so weit möglich anzupassen.*) Es ist verkehrt, als obersten Grundsatz die Frage hinzustellen: »wie mache ich mit jenem alten Tonstück — und Bach, Scarlatti, Andere gehören ja jetzt einmal in ein ordentliches Modeprogramm — als geistreicher Denker und Virtuos die imposanteste Wirkung auf den Laien und die blasirte Kunst-Aristokratie?« statt an der Frage festzuhalten: »wie leb' ich mich, der Künstler, am treuesten und wahrsten in dasselbe hinein und geb' es wieder wo möglich wie es gedacht worden — dem Kreis der Künstler und, wenn sie's fassen können, auch den Laien. Verkehrt ist's endlich, »durch ausführliche Notirung« (so sagt die Vorrede) »der in der Phantasie vorkommenden häufigen Arpeggiandos**) der rathlosen Verlegenheit vieler gutwilliger Dilettanten« — ist denn das des Künstlers Aufgabe? — »ein vermuthlich willkommenes Ende« zu machen; statt mit derselben Vorrede desselben Verfassers (gleich hinterher) das wahre Wort zu sprechen: »Wer nicht zwischen den Zeilen zu lesen vermag, wer nicht über ein gewisses Quantum receptiver Genialität verfügt, wer selbst keine Phantasie hinzubringt, bleibe in respectvoller Entfernung von der »chromatischen Phantasie« abseits stehen (*Il n'y a que l'esprit qui sente l'esprit*)«. Ein Wort, dem ich — noch weiter gehend — ein anderes nicht minder wahres hinzuzufügen mich nicht scheue:

Wer nicht mit keuschem Herzen und liebevollster Hingabe (— das blosse Berufen auf Pietät: »Der Herausgeber ist sich bewusst, ohne alle subjective Willkür verfahren zu sein!« ist noch nicht Pietät selbst —) an das Werk des grossen Meisters zu treten sich bescheiden kann, wer sich zu sehr Feldherrn fühlt, um Adjutantendienste leisten zu können, der bleibe — trotz seines Feldherrn- und grossen musikalischen Talents — nicht minder fernab stehen. Existiren doch andere Zukunftsmusiker genug, an denen er seine Marschalls-freude geniessen, seine Interpretationslust auslassen kann. Warum gerade an diesem?

Gern unterschreiben wir und aus voller Ueberzeugung des Vorredners Ausspruch, dass »ein blos reinlicher, blos correcter Vortrag« nur noch »Rudiment« sei; »deutliche Aussprache noch kein verständiges Declamiren, sinnvolle Declamation noch nicht empfindungs- und somit eindruckssichere Beredsamkeit« sei, »zur Kunst des Vortrags« vielmehr »diese drei Factoren« zusammenwirken müssen; fügen aber nicht minder berechtigt hinzu: dass die Kunst des vollendeten Vortrags eben so wenig beruhe auf überschwenglichem Pathos der Ausdrucksweise, himmelanstürmender Bravour der Technik, geistreicher Raffinerie der Beredsamkeit!

Wohl weiss ich, dass der Ritter Hans von Bülow meine obigen Expectorationen entweder mit achselzuckendem Hohnlächeln über den »räsonnirenden Schulmeister« oder mit dem ganzen Pelotonfeuer des ihm zu Gebote stehenden Sarkasmus erwiedern und, gefragt, wie man denn einen armen Erdenwurm also tractiren könne, ausrufen wird: »Aber gelacht haben Sie doch?!« — Wohl weiss ich's. Allein was ficht das mich an. Hab' ich's doch nicht zu thun mit — mir selbst contra Hans von Bülow, vielmehr mit — Hans von Bülow contra Johann Sebastian Bach!

---

*) Was soll denn — frag' ich — jener ewige Wechsel, der uns vom *Presto* ins *Adagio*, vom *pp* ins *ff* stürzt? was jenes vereinzelte, urplötzliche Hinaufsteigen des *Arpeggiando*, das denn doch in seinen oberen Tönen ein zusammengehöriges Melodisches wenn auch nur fein andeutet, in weitere höhere Chorden (S. 42)? oder das Hereinholen vereinzelter Contretöne in die ruhig rollende Bewegung, gleich Felsblöcken in den majestätisch rauschenden Strom geschleudert? was die Terzen- und die plötzlich sich wieder fallenlassende Sextenzugabe (S. 26)? was der inmitten des Laufes durch eine durchaus willkürliche Terzabbiegung unmotivirt abspringende (S. 16) oder vor dem Nachschlage des Trillers fast kläglich abfallende (S. 17) Verdoppelungs-Bass? was endlich der derb und wuchtig, ja fast kindig einherstolzirende Doppeltenor (S. 16)? etc. etc. — Ist alles Das durch musikalische Nothwendigkeit geboten? Ich wüsste nicht! Die Deutlichkeit fördernd? Mehr die Lichtausstrahlung hemmend! Die Wirkung steigernd? Weit mehr: die Feinheit des Gefühls beim Hörer erdrückend, seiner Empfindung wie ein Alp aufliegend! Die Schönheit des Ganzen erhöhend? Ich behaupte von Allem das Gegentheil und habe einen Gewährsmann für mich: das noch unverblichene Original des — Bülow nennt ihn selbst so — »grössten Zukunftsmusikers« Johann Sebastian!

**) Wer würde nicht für die von Bach notirte Accordwendung:



der von Bülow (S. 44 im ersten Takt) gegebenen Interpretation die folgende uns jetzt durch einen Machtspruch hinwegoctroyirte als freiere, weil weniger an das Taktische gebundene und eben desshalb künstlerische vorziehen.

?

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Leipzig.** (Concerte. Oper.) —*ff*— Das Neujahrsconcert im Saale des Gewandhauses pflegte sonst einen mehr oder weniger geistlichen Charakter zu tragen und gab dem Publikum Gelegenheit, einmal eine Bach'sche Cantate oder eine andere grössere Vocalcomposition geistlichen Inhalts zu hören. Beim musikalischen Anfang dieses Jahres mussten wir auf jeden Chorgesang verzichten, doch wurde wenigstens durch die glänzende Ddur-Suite von J. Seb Bach, welche das Concert eröffnete, und durch die dasselbe beschliessende Cmoll-Symphonie von Beethoven dem Programm eine gewisse Festlichkeit verliehen. Frl. Therese Schneider, Mitglied unserer Oper, sang eine Arie aus: »Der Tod Jesu« von Graun und die grosse Scene der Julia aus Spontini's »Vestalin«, ohne im Concertsaale dieselben Erfolge zu erringen wie auf der Bühne. Die dramatische Lebendigkeit, die Energie des declamatorischen Ausdrucks, welche der Künstlerin zu Gebote stehen, machten sich zwar, namentlich in den Recitativen, vortheilhaft bemerkbar, aber die gesanglichen Mängel, wie Ungleichheit des Stimmklangs in den verschiedenen Registern, unfertige Tonverbindung, unverständliche Aussprache wurden hier umsomehr fühlbar, wo ohne die Unterstützung von Action und Scenerie der Gesang an sich wirken sollte. So kamen die zopfigen Coloraturen der Graun'schen Arie, sowie die schnelleren Tongänge im Schlusssatze der Scene von Spontini nur sehr unklar und verwaschen zu Gehör. Die eminente Virtuosität des Herrn A. Wilhelmj, des berühmtesten Schülers unseres Concertmeister David, feierte wiederum einen grossen Triumph. Aber alle

die bedeutenden Eigenschaften des was Vollendung der Technik betrifft einzig in seiner Art dastehenden Geigers konnten uns mit der Seichtigkeit der von ihm gespielten »Ungarischen Lieder« von Ernst nicht versöhnen. Auch liess der Vortrag des Concerts in D-moll von David Wärme der Empfindung und inneres Leben gar zu sehr vermissen. — Im zwölften Gewandhaus-Concert liess sich eine jugendliche Clavierspielerin Fräulein Emma Brandes aus Schwerin mit grossem Beifall hören. Die noch sehr junge Dame ist Schülerin des Hofkapellmeisters G. Aloys Schmitt in Schwerin und gebietet bereits über eine vorzüglich ausgebildete Technik. Was die Leistung aber so erfreulich machte, war besonders das durch und durch musikalische Wesen, das man aus jedem Takte heraushörte, und die kindlich unbefangene, wahrhaft naive Spielfreudigkeit, mit der es sich aussprach. Das Spiel der jungen Dame hatte keine Spur von etwas Mühsamem oder Angelerntem, sondern so viel Eigenartiges, als man von einem vierzehnjährigen Mädchen nur erwarten konnte. Frl. Brandes spielte das G moll-Concert von Mendelssohn und am Schluss des ersten Theils drei Solostücke: Presto in A-dur von Scarlatti, »Des Abends« von Robert Schumann und das Rondo der C dur-Sonate von C. M. v. Weber, denen die jugendliche Künstlerin nach zweimaligem stürmischen Hervorruf noch ein Lied ohne Worte von Mendelssohn in A-dur folgen liess. Die Gesangsvorträge des Abends hatte Frau Peschka-Leutner übernommen, welche in gewohnter vorzüglicher Weise, obwohl bei nicht ganz guter Disposition, eine Arie aus Mendelssohn's »Elias« (»Höre, Israel«) und eine andere aus Haydn's »Jahreszeiten« vortrug. Gade's charakteristische Ouverture: »Im Hochland« und Schumann's jugendfrische und sprudelnde B dur-Symphonie, beide vom Orchester schwungvoll wiedergegeben, bildeten einen prächtigen Rahmen für die genannten Sololeistungen. — Im dreizehnten Gewandhaus-Concert hörten wir Herrn E. Singer, der sich beim Vortrag des Mendelssohn'schen Violinconcerts, sowie der Romanze in F von Beethoven und einer Ungarischen Rhapsodie eigener Composition abermals als ein ausgezeichneter Geiger kennzeichnete, dessen Hauptvorzüge, Schönheit des Tons, tadellose technische Sicherheit und eine ebensowohl geist- als maassvolle Auffassung, auch bei seinem diesmaligen Auftreten lebhaft vom Publikum anerkannt wurden. Im letzten Satze des Mendelssohn'schen Concerts wollte uns das Tempo jedoch zu überhastet erscheinen, was um so peinlicher wirkte, als das Orchester der Soloviolíne nicht nachgab, sondern in seinem gewohnten und allerdings richtigen Tempo verharrte. Der Frauenchor des Gewandhauses sang mit fein nüancirtem Vortrage zwei canonische Gesänge von Reinecke, von denen das zweite (»Saatengrün, Veilchenduft«) auf Verlangen wiederholt werden musste. Weniger gelangen zwei Lieder für Frauenchor mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe von J. Brahms, deren erstes: »Das Mädchen von Inistore« besonders durch interessante und charakteristische Haltung Eindruck machte. Eine Fest-Ouverture von Robert Volkmann eröffnete das Concert, welcher ein frischer Zug nachzurühmen ist, ohne dass dieses Stück dieselben Ansprüche auf Bedeutung machen konnte, welche die Kritik anderen Kammermusik- und Orchesterwerken des Componisten willig einräumen wird. Der Totaleindruck der Ouverture wurde durch die wenigstens für den Gewandhaussaal zu derbe Instrumentirung etwas beeinträchtigt. Den Schluss des Concerts bildete Gade's lange nicht gehörte stimmungsvolle A moll-Symphonie, welche freilich in Bezug auf Frische der Themen und Prägnanz der Form mit der Symphonie in B-dur desselben Componisten nicht den Vergleich aushält, aber immerhin als ein poetisch empfundenes Werk von anziehender und einheitlicher Klangwirkung im Concert-Programm von Zeit zu Zeit eine Stelle verdient, und, besonders in den Mittelsätzen, von Seiten des Publikums freundliche Aufnahme fand. — Die erste Abendunterhaltung für Kammermusik (zweiter Cyklus) ward durch Haydn's C dur- (des sogenannte Kaiser-) Quartett eröffnet, welchem Mozart's Claviertrio in B-dur folgte, vom Kapellmeister C. Reinecke in sehr anmuthiger Weise gespielt. Beethoven's oft gehörtes Septett bildete den Schluss des Programms. — Das fünfte Concert des Musikvereins »Euterpe« hatte dem Zweck dieser Gesellschaft entsprechend mehr die Componisten der Gegenwart in seinem Programm berücksichtigt. Ausser M. Bruch's schon früher im Gewandhause gehörten und in diesen Blättern mehrfach besprochenen Symphonie in Es-dur hörten wir eine Fest-Ouverture des Weimarschen Hoftheater-Kapellmeisters E. Lassen, geschrieben zur 400jährigen Jubelfeier des akademischen Musikvereins zu Jena. Dieselbe zeigte ein gewisses spirituelles Wesen und frische Themen. Die pastose Farbengebung mit starker Hinzuziehung der Blechinstrumente klingt gegen den Schluss hin mitunter an ähnliche Wagner'sche Effecte an. Bruch's Symphonie ward sehr günstig aufgenommen; den meisten Erfolg hatte das Scherzo. Frau Eggeling, Hofopernsängerin aus Braunschweig, erfreute beim Vortrag einer Arie aus Haydn's »Schöpfung« und eines Liedes von Mendelssohn (»Es weiss und räth es doch keiner«) durch schönen Stimmklang, tüchtige Ausbildung und angemessenen Vortrag. Ein Rondo aus Pedrotti's *»Tutti in maschera«* ist wegen seiner bodenlosen Trivialität als eine verfehlte Wahl zu bezeichnen und vermochte eben so wenig wie das Taubert'sche Lied: »Frühlingsjubel« anzusprechen, dem der kokette Vortrag der Sängerin alle Naivetät raubte. Der herzoglich sächs. Kammermusikus L. Grützmacher spielte zunächst ein Violoncell-Concert eigener Composition, dessen erste Sätze ansprechende, an Weber'sche Weise erinnernde Melodik mit wohlklingender Orchestration und dankbarer Behandlung des Soloinstruments vereinigten. Der letzte Satz muthete, namentlich in der Cadenz, der sonst tüchtigen Technik des Componisten zu viel zu und litt unter einer nichts weniger als tadellosen Wiedergabe, wogegen die beiden Stücke von J. S. Bach, *Air* und *Gavotte*, von Herrn Grützmacher in vortrefflicher Weise zu Gehör gebracht wurden. — Unsere Oper ruht augenblicklich von den Anstrengungen der Neujahrsmesse aus, wo ihr die Aufgabe fiel, täglich die Schaar der Fremden in unser neues Theater zu locken, während das Schauspiel im alten Hause seine Vorstellungen gab. Neueinstudirt erschien der »Prophet« von Meyerbeer, in welcher Oper Frl. Borrée als Fides und Herr Gross als Johann von Leyden excellirten, während Frl. Zimmermann als Bertha ihr herrliches Stimmmaterial vortrefflich zur Geltung brachte und es auch nicht an dramatischem Leben fehlen liess. Noch vor Schluss des alten Jahres ging C. Reinecke's hier früher mit grossem Beifall gegebene Oper »König Manfred« neueinstudirt in Scene und erfreute sich wiederum der wärmsten Aufnahme. Die weiblichen Hauptpartien hatten dieses Mal in Frl. Schneider und Frau Peschka eine vortreffliche Besetzung gefunden, und einige vom Componisten vorgenommene Aenderungen erwiesen sich der scenischen Wirkung äusserst günstig.

✱ **Berlin.** ф In der dritten Quartett-Soirée der Herren Joachim, Schiever, de Ahna und Wilhelm Müller am Montag den 20. Dec. 1869 im Saale der Singakademie kamen folgende drei Quartette zur Aufführung: 1. Haydn, Quartett in B-dur (Cah. 11 Nr. 3 der Peters'schen Ausgabe), 2. Rob. Schumann, Quartett in A-dur, und 3. Beethoven, Quartett in E-moll. — Die vierte und letzte Soirée dieses Winters fand Sonnabend den 15. Jan. 1870, dem hundertsten Geburtsjahre Beethoven's, statt; in derselben wurden (wohl in Rücksicht auf das Jahr) nur Beethoven'sche Compositionen vorgetragen. Zunächst das reizende Quartett in F-dur Op. 18, hierauf das sogenannte Harfen-Quartett in Es-dur (Op. 74), und schliesslich das grosse A moll-Quartett mit dem *Adagio in modo lydico*. Das dritte Werk fand aber durch seine ermüdende Länge und Mangel an sinnthigen Gedanken wenig Anklang bei den Zuhörern, die Zeit, wo diese »letzten Compositionen« des Meisters ein Gegenstand des Cultus waren, scheint vorüber zu sein. — Ueber die ausgezeichnete Ausführung und die seltene, nicht genug zu bewundernde Sicherheit aller vier Spielenden ein Wort zu verlieren, wäre überflüssig, nur ein Wort des Dankes für die tiefen und reinen musikalischen Genüsse, welche uns dadurch verschafft wurden, soll nicht vergessen sein. Der Veranstalter dieser Concerte, Hr. Joachim, der Director unserer neuen Hochschule für ausübende Tonkunst, wird in den nächsten Tagen seine englische Concertreise antreten und im April zurückkehren.

✱ Am 19. Januar feierte Concertmeister F. David in Leipzig seinen sechszigsten Geburtstag unter vielen Beweisen der Verehrung und Theilnahme von Seiten seiner Freunde und Schüler.

✱ Mit dem Ende des vorigen Jahres hat ein bekanntes Organ unserer Kunst, die Süddeutsche Musikzeitung, zu erscheinen aufgehört, nachdem dieselbe achtzehn Jahre lang mit bestem Wissen und Unparteilichkeit die musikalischen Interessen wahrzunehmen bemüht war. Gegründet von den Verlegern, B. Schott's Söhnen in Mainz, ist sie von diesen in jeder Beziehung höchst liberal bedacht und nur durch bedeutende, auf mindestens tausend Thaler jährlich sich belaufende Zuschüsse so lange im Dasein erhalten. Dies ist um so mehr anzuerkennen, weil die Zeitung niemals die Tendenz verfolgt hat, den Schott'schen Verlag auszuposaunen, sondern in würdiger Unbefangenheit den Mitarbeitern alle nur wünschenswerthe Freiheit zugestand. Wenn die Zeitung nicht ganz die Bedeutung erlangte, welche den aufgewandten Mitteln und den vorhandenen Grundsätzen entsprochen hätte, so lag der Grund wohl zum Theil darin, dass Mainz selber in musikalischer und wissenschaftlicher Beziehung ein zu unbedeutender Ort ist, um einer derartigen Fachzeitung genügenden Halt und einen ausgeprägten Charakter zu verleihen. Ganz anders stand es z. B. mit der bis 1848 in Schott's Verlag erschienenen »Cäcilia«; diese kam nicht wöchentlich, sondern in grösseren Heften heraus, und unter solchen Umständen ist der Ort der Publication von geringem Belang.

ANZEIGER.

[9]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Franz v. Holstein.

Op. 12. **Andante und Variationen** f. Pianoforte. 22½ Ngr.

Op. 13. **Reiterlieder** aus August Becker's »Jung Friedel, der Spielmann« für eine tiefe Stimme. 25 Ngr.

Nr. 1. Auszug: »Blas, Trompeter, blas das Lied«.
- 2. Vom langen Jörg: »Der lange Jörg stund immer vorn«.
- 3. Lustiges Reiterleben: »Holleh, hei! welch lustig Reiterleben«.
- 4. Der Trompeter bei Mühlberg: »Bei Mühlberg hatten wir harten Stand«.
- 5. Das gefeite Hemd: »Am Christnachtabend sass mein jüngstes Schwesterlein«.

Op. 14. **Tannhäuser:** »Frau Venus, o lass mich gehn geschwinde«. Romanze von Herm. Lingg. Duett für Sopran und Bass. 17½ Ngr.

Op. 15. **Vierzehn Lieder** für zwei weibliche Stimmen. (Im Freien zu singen.) 8.

Heft I. Partitur 10 Ngr.

Nr. 1. »Und wär' ich ein Vög'lein«, von A. Becker.
- 2. Im Sonnenlicht: »Sonnenlicht, Sonnenschein fällt mir ins Herz hinein!« von A. Becker.
- 3. Sonntagslied: »Sonntag ist's, und hörbar kaum klingen ferne Glocken«, von A. Becker.
- 4. Liebesleid. »Ach Gott, wie hat es sich gewend't«, von A. Becker.
- 5. Lockung: »Ich hört' ein Vöglein singen«.
- 6. Der Gärtner: »Auf ihrem Leibrösslein so weiss wie der Schnee«, von E. Mörike.
- 7. Die Rheinischen Schiffsleut': »Wie ich bin am Rhein gegangen«, von A. Becker.
- 8. Abends am Strande: »Das Mondlicht glättet die Wogen«.

Heft II. Partitur 10 Ngr.

Nr. 9. »O wie freu'n wir uns«, von Hoffmann v. Fallersleben.
- 10. Mägdlein am Brunnen: »Mägdlein an dem Brunnen stehn«, von A. Becker.
- 11. Nixenteich: »Die Wasserlilien im Wald«, von A. Becker.
- 12. Mausfallen-Sprüchlein. »Kleine Gäste, kleines Haus«, von E. Mörike.
- 13. Am See: »Still lieg' ich in des Berges Klee«, v. A. Becker.
- 14. Nachtlied im Walde: »Da lieg' ich nun des Nachts im Wald«, von A. Becker.

Op. 16. **Fünf Lieder** für eine mittlere Stimme. 17½ Ngr.

Nr. 1. Am Bach: »Rausche, rausche, froher Bach«, von Fr. Oser.
- 2. Jägerlied »Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee«, von E. Mörike.
- 3. Winterlied: »Geduld, du kleine Knospe«, v. E. v. Platen.
- 4. Als ich weg ging: »Du brachtest mich noch bis auf den Berg«, von Claus Groth.
- 5. Komme bald. »Immer leiser wird mein Schlummer«, von H. Lingg.

Op. 20. **Sechs Lieder** für eine Singstimme. 25 Ngr.

Nr. 1. Waldfräulein: »Am rauschenden Waldessaume«, von W. Hertz.
- 2. »Wenn etwas leise in dir spricht«, von H. Lingg.
- 3. Im Frühling: »Blüthenschnee weht durch die Lande«. Ungenannter Dichter.
- 4. »Ich wohn' in meiner Liebsten Brust«, von Fr. Rückert.
- 5. »Sagt mir nichts vom Paradiese«, von Fr. Rückert.
- 6. »Gieb den Kuss mir nur heute«, von Fr. Rückert.

Op. 21. **Zwei Trauungslieder** von Th. Fechner für vierstimmigen Chor. 8. Partitur 10 Ngr. Stimmen à 2½ Ngr.

Nr. 1. »Das, was der Himmel hat gefügt.«
- 2. »Auf euch wird Gottes Segen ruhn.«

[10]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

MARSCH

für Orchester

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 108.

(Nr. 37 der nachgelassenen Werke.)

Partitur 20 Ngr. Stimmen 1 Thlr. Für Pianoforte à 2 ms. 17½ Ngr. Für Pianoforte à 4 ms. 25 Ngr.

[11]

Studien-Werke

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

A. Pianoforte.

Bergson, Michel, Op. 60. Les Caractéristiques. Etudes de Style et de Perfectionnement. Cah. 1. 1 Thlr. Cah. 2. 25 Ngr.

Adoptées aux Conservatoires de Berlin et Genève.

Brahms, Joh., Op. 35. Studien. Variationen über ein Thema von Paganini. Heft 1. 2 à 1 Thlr.

Eggharд, Jul., Op. 84. Douze Etudes de moyenne difficulté. Cah. 1. 25 Ngr. Cah. 2. 1 Thlr.

Gernsheim, Fr., Op. 2. Präludien für Pianoforte. 1 Thlr.

Kirchner, Th., Op. 9. Präludien. Heft 1. 2 à 1 Thlr. 5 Ngr.

Köhler, L., Op. 60. Immerwährende Etuden in Doppelpassagen für den Klavierunterricht als technische Grundlage zur Virtuosität. 1 Thlr.

Eingeführt in der »Neuen Akademie der Tonkunst« und im Stern'schen Conservatorium in Berlin.

—— **Op. 63. Klavier-Etuden** für Geläufigkeit und gebundenes Spiel zur gleichen Uebung beider Hände. Heft 1. 20 Ngr. Heft 2. 1 Thlr. 5 Ngr.

Eingeführt in der »Neuen Akademie der Tonkunst« und im Stern'schen Conservatorium zu Berlin.

—— **Op. 91. Sechs melodische Salon-Etuden.** Heft 1. 2 à 22½ Ngr.

Eingeführt im Stern'schen Conservatorium zu Berlin.

Krause, Anton, Op. 9. Zwölf Etuden in gebrochenen Akkorden. Heft 1. 22½ Ngr. Heft 2. 25 Ngr.

Angenommen am Conservatorium zu Leipzig.

B. Gesang.

Panofka, Henri, Op. 85. Vingt-quatre Vocalises progressives dans l'Etendue d'une Octave et demie pour toutes les voix, la voix de basse exceptée. Cah. 1. 1 Thlr. 5 Ngr. Cah. 2. 1½ Thlr.

Adoptées par les Conservatoires de Prague et Vienne.

—— **Op. 86. Douze Vocalises d'Artiste** pour Soprano ou Mezzo-Soprano. Préparation à l'Execution et au Style des Oeuvres modernes de l'Ecole italienne. 2 Cahiers à 1 Thlr. 10 Ngr.

—— **Op. 87. Erholung und Studium.** Zwölf instruktive Gesangstücke mit italienischem und deutschem Texte. 1 Thlr. 10 Ngr.

—— **Gesangs-ABC.** Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimme zum Gebrauch in Seminarien, Gesangschulen, Gymnasien und Instituten. 25 Ngr.

Eingeführt an den Conservatorien zu Prag und Wien.

Röhr, Louis, Op. 25. Materialien für technische Studien im Gesang zum Gebrauch in Gesangschulen und beim Privatunterrichte. 1 Thlr. 7½ Ngr.

C. Violoncell.

Büchler, Ferd., 24 Studien mit theilweiser willkührlicher Begleitung eines zweiten Violoncells. Heft 1. 2 à 1 Thlr. 10 Ngr.

Eingeführt an dem Conservatorium zu Wien.

D. Orgel.

Bach, Joh. Seb., Die Kunst der Fuge. Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrags, sowie der Manual- und Pedal-Applikatur versehen von G. Ad. Thomas. Heft 1. 1 Thlr. Heft 2—6 à 22½ Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 2. Februar 1870. **Nr. 5.** V. Jahrgang.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XIV.

(Beethoven und Weissenbach.*) Alois Weissenbach, der Verfasser des Textes zu der von Beethoven componirten Cantate »Der glorreiche Augenblick«, reiste im August oder September 1814 von seinem Wohnorte Salzburg nach Wien »aus reiner Lust — wie er sagt — zu schauen vor allem die kronentragenden Häupter alle, die sich hier zusammenfinden«, und die Festlichkeiten, die ihnen beim Congress bereitet würden. In Wien machte er die persönliche Bekanntschaft Beethoven's, gerade als dieser mit der Composition seiner Cantate beschäftigt war. Weissenbach hat die Erlebnisse und Erinnerungen seiner Reise niedergelegt in einem Buch, welches im Jahre 1816 in Wien herauskam unter dem Titel: »Meine Reise zum Congress. Wahrheit und Dichtung. Von Dr. A. Weissenbach«. In diesem Buche kommt ein über Beethoven handelnder Abschnitt vor, der der Beachtung und Aufbewahrung werth ist.

Was uns Weissenbach bietet, ist nicht geeignet, das Material zu einer Biographie Beethoven's um bisher unbekannte historische Daten sonderlich zu vermehren; Weissenbach schreibt auch nicht über Beethoven den Componisten; er schreibt hauptsächlich über Beethoven den Menschen, er schildert seine Persönlichkeit, er giebt, wie er es nennt, »charakteristische Züge Beethoven's«, darunter sind aber Züge, die porträtartig wirken und die uns unwillkürlich an gewisse, ziemlich aus gleicher Zeit stammende Bildnisse Beethoven's erinnern. Wir denken dabei gern an den Kupferstich nach Letronne's Zeichnung aus dem Jahre 1814 und an Schimon's Oelgemälde aus dem Jahre 1819. Wie wir uns nun bei solchen, Schilderungen, wo das Aeussere eines Menschen nicht nur an sich, sondern auch als Ausdruck eines Inneren aufzufassen ist, zu erinnern haben, dass wir dabei angewiesen sind auf das Auffassungsvermögen des Darstellenden und, nicht nur bildlich, sondern auch wirklich, das Auge eines Anderen brauchen um selbst zu sehen: so werden wir auch bei dem Verfasser der »charakteristischen Züge Beethoven's« die Schranken zu berücksichtigen haben, über welche hinaus das leibliche und geistige menschliche Auge nicht reicht. Um nun einen Standpunkt zu gewinnen, von dem aus die erwähnte Mittheilung aufzufassen ist, muss hier Einiges zur Biographie und Charakteristik ihres Verfassers vorgebracht werden, wobei wir denn so viel als möglich dessen eigene Worte gebrauchen und das oben genannte Buch zu Grunde legen werden.

Alois Weissenbach, geboren 1766 zu Telfs im Ober-Innthal in Tyrol, begann »seine Studien in Klöstern«, widmete sich der Chirurgie und erhielt seine Ausbildung in der medicinisch-chirurgischen Josephs-Akademie, wo unter Anderen A. Schmidt (der Arzt Beethoven's, dem das Trio Op. 38 gewidmet ist) sein Lehrer war. Im Jahre 1788 trat er als Unterarzt in die k. k. österreichische Armee, war im Türkenkriege unter Laudon und später im Franzosenkriege bei der Belagerung von Schabacz, bei Belgrad, Novi, Berbir, bei Valenciennes, Mastricht u. s. w. Im Jahre 1804 verliess er als Oberarzt die österreichische Armee und ging nach Salzburg, wo er 1821 als Doctor der Medicin, Professor der Chirurgie und Ober-Wundarzt des St. Johannes-Spitals starb. Nebenbei beschäftigte er sich mit schriftstellerischen Arbeiten; namhaft lassen sich machen einige dramatische Werke und eine Anzahl Gedichte, die zum Theil patriotischen Inhalts sind oder dem Gebiet der beschreibenden Poesie angehören. Sehen wir nun, dass Weissenbach bei einem nicht unbewegten Leben wohl in der Lage war, fremde Bildungs-Elemente in sich aufzunehmen, so können wir auf der anderen Seite doch wahrnehmen, dass er die Scholle, die ihn geboren, nirgends verleugnet. Er ist ein Lobredner der tyrolischen Mundart, hebt die Bedeutsamkeit des Jehltons hervor, und spricht mit Vorliebe von der Volkspoesie seines Heimathlandes, von den Passions- und weltlichen Spielen herab bis zu den kurzen Liedern, die man im Salzburgischen Schnatter- oder Steghüpfer nennt. Die Erziehung »in den Klöstern« hat auch nachgewirkt. »In den herrlichen Stiftern Oesterreichs« — sagt er — »haben sich Welt und Kloster wechselseitig nicht aufgehoben, sondern einander organisch eingebildet. Wissenschaft, Literatur und Kunst grüssen uns von den Altären, von den Wänden und Gewölben der Kirche, Bibliotheken herab, und aus dem Gemüthe und Worte der Religiosen. Züchtigkeit der Sitte, der Rede und Geberde hat sich in diese geweihten Hallen geflüchtet. — Und wo fände das beschauliche Leben, das die Wissenschaft in der höchsten Potenz fordert, eine heimathlichere Stätte? Wo das junge, überhaupt das menschliche Gemüth, das sich der Weihe der höheren Bildung hinzugeben bestimmt wird, eine gedeihlichere Abgeschiedenheit von den irdischen Berührungen, als in der Mitte dieser Kreise? Und ich möchte es gerade jetzt in die Welt hineinrufen, und in die hehre Versammlung, welche die umgeworfene Weltkugel wieder auf ihren Ruhepunkt zu stellen zusammentritt: der alte heilige Glaube muss wieder erstehen in dem Menschengeschlechte, wenn es selig werden soll hier und dort.« Geben diese Zeilen

*) In etwas anderer Form mitgetheilt in der Wiener »Presse« vom 18. Februar 1868.

den Beweis, dass Weissenbach eines der theuersten Güter, welches die deutsche Geschichte kennt, nicht theilhaftig geworden, so geht aus anderen Aeusserungen doch hervor, dass er ein starker Patriot, ein Feind alles fremdländischen Wesens und seiner Gesinnung nach ganz der Mann war, den Text zu einer Congress-Cantate zu schreiben. Napoleon nennt er den »Leichentreter«, den »Wütherich«. Als der Kaiser von Russland und der König von Preussen (25. September 1814) in Wien einziehen und der Kaiser von Oesterreich ihnen entgegenfährt, schreibt er: »Die Sonne geht den Dioskuren entgegen. Weit hinab verfolgten alle Blicke den schimmernden Zug. Mein Herz ging noch weiter mit, als der Blick Aller; es war dabei, als die sechs Arme, die den Weltball aus dem Blutmeer herausgezogen hatten, die drei Polarsterne Europas durch ihren Ring gehen liessen. Der Kanonenschuss verkündigte diesen hehren Augenblick; mein Herz feierte ihn mit diesem Gebete: Gott der Welt! sieh und höre die Völker alle, die jetzt auf die drei Herzen schauen, die da aneinander schlagen! Alle haben sie ihr Gut und Blut auf diesen Dreier eingesetzt; sie hoffen Alle« u. s. w.

Sehen wir nun in Weissenbach einen Mann, der, mit einem lebhaften Gefühl für Natur und Kunst begabt, durch äussere Einflüsse aber in die Schranken einer engherzigen Weltanschauung gebannt ist, und der die unversöhnbaren Gegensätze, welche ihm das Leben zuführt, mit Zähigkeit festhält und pflegt: so können wir es begreiflich finden, dass, wenn er aus seiner ärztlichen Thätigkeit zur Poesie und zu schriftstellerischen Arbeiten flüchtet, er leicht in einen falschen Enthusiasmus, in eine gewaltsame Ausdrucksweise geräth und schwülstig oder gespreizt wird. Da ist es nun merkwürdig, dass das, was er über Beethoven schreibt, von solchen Eigenschaften ziemlich frei ist und, den meisten anderen Abschnitten seines Buches gegenüber, sich durch grössere Klarheit, durch mehr Ruhe und Objectivität in der Darstellung auszeichnet. Es scheint, dass Beethoven ihn ganz in Anspruch nahm, und dass es ihm ging wie manchen Menschen, die, wenn sie sich selbst überlassen sind, gar leicht dem Verstande den Laufpass geben, kommen sie aber in Gesellschaft oder tritt ihnen etwas Reales, Bedeutendes entgegen, sofort ihre fünf Sinne beisammen haben. Sollte sich dennoch in dem nun folgenden Auszug irgend eine selbstgefällige Gespreiztheit zeigen, so möge man sie nicht dem Menschen, sondern dem Autor zuschreiben.

Weissenbach hörte (am 20. oder 26. September 1814) im Kärntnerthortheater Beethoven's »Fidelio« und schreibt dann weiter: *)

»Ganz von der Herrlichkeit des schöpferischen Genius dieser Musik erfüllt, ging ich mit dem festen Entschluss aus dem Theater nach Hause, nicht aus Wien wegzugehen, ohne die persönliche Bekanntschaft eines also ausgezeichneten Menschen gemacht zu haben; und sonderbar genug! als ich nach Hause kam, fand ich Beethoven's Besuch-Karte auf dem Tische mit einer herzlichen Einladung, den Kaffee morgen bei ihm zu nehmen. Und ich trank den Kaffee mit ihm, und seinen Kuss und Händedruck empfing ich! Ja, ich habe den Stolz, öffentlich sagen zu dürfen: Beethoven hat mich mit dem Zutrauen seines Herzens beehrt. Ich weiss nicht, ob diese Blätter je in seine Hände kommen werden; er wird sie (ich kenn' ihn und weiss, wie sehr er auf sich selbst beruht) sogar nicht mehr lesen, wenn er erfährt, dass sie seinen Namen lobend oder tadelnd aussprechen. Aber sein Name gehört nicht ihm allein mehr, er gehört dem Jahrhundert an, und die Nachwelt fordert von der Mitwelt das Bild ihrer Herrlichen. Ich glaube in die Natur meines Geweihten geschaut und charakteristische Züge erfasst zu haben.

Beethoven's Körper hat eine Rüstigkeit und Derbheit, wie sie sonst nicht der Segen ausgezeichneter Geister sind. Aus seinem Antlitze schaut Er heraus. Hat Gall, der Kranioskop, die Provinzen des Geistes auf dem Schädelbogen und -Boden richtig aufgenommen, so ist das musikalische Genie an Beethoven's Kopf mit den Händen zu greifen. *) Die Rüstigkeit seines Körpers jedoch ist nur seinem Fleische und seinen Knochen eingegossen; sein Nervensystem ist reizbar im höchsten Grade und kränkelnd sogar. Wie wehe hat es mir oft gethan, in diesem Organismus der Harmonie die Saiten des Geistes so leicht abspringen und verstimmbar zu sehen. Er hat einmal einen furchtbaren Typhus bestanden; von dieser Zeit an datirt sich der Verfall seines Nervensystems, und wahrscheinlich auch der ihm so peinliche Verfall des Gehörs. **) Oft und lange hab' ich darüber mit ihm gesprochen; es ist mehr ein Unglück für ihn als für die Welt. Bedeutsam ist es jedoch, dass er vor der Erkrankung unübertrefflich zart- und feinhörig war und dass er auch jetzt noch allen Uebellaut schmerzlich empfindet; wahrscheinlich darum, weil er selbst nur der Wohllaut ist. Uebrigens ist die Ertödtung dieses hohen Sinnes von einer anderen Seite kläglich für ihn. Die Natur hat ihn ohnehin nur durch zarte und sparsame Fäden mit der Welt in Berührung gesetzt; der Mangel des Gehörsinns isolirt ihn noch mehr, wodurch dann er auch noch mehr auf sich zurückgewiesen und in die Nothwendigkeit gedrängt wird, den ewig heiteren Genius der Kunst von dem hypochondrischen Hunde anbellen zu lassen. Sein Charakter entspricht ganz der Herrlichkeit seines Talents. Nie ist mir in meinem Leben ein kindlicheres Gemüth in Gesellschaft von so kräftigem und trotzigem Willen begegnet. Inniglich hängt es an allem Guten und Schönen durch einen angebornen Trieb, der weit alle Bildung überspringt. In dieser Hinsicht haben mich oft Aeusserungen dieses Gemüths wahrhaft entzückt. Entheiligung dessen, was es liebt und ehrt, durch Gesinnung, Wort und Werk kann es zu Zorn, Wuth und auch Thränen bringen. Darum ist es mit der gemeinen Welt auf ewig zerfallen. Für das moralische Recht ist es so heiss erglüht, dass es sich dem nicht freundlich mehr zuzuwenden vermag, an dem es eine böse Befleckung erschauen hat

*) In dem folgenden Auszuge sind einige Stellen, die nur Abschweifungen sind und nicht zur Sache gehören, weggelassen worden. Aus demselben Grunde konnte das Gedicht am Schluss verkürzt gegeben und, was Weissenbach über den aufgeführten »Fidelio« schreibt, übergangen werden. Als Ersatz und Gegensatz möge hier des Urtheils eines Anderen gedacht werden. Wenzel Johann Tomaschek aus Prag, welcher 1814 (ziemlich gleichzeitig mit Weissenbach) im Kärntnerthortheater Beethoven's »Fidelio« hörte, hat darüber geschrieben und sein Urtheil über 30 Jahre später in der »Libussa« vom Jahre 1846 drucken lassen. Darin kommt (S. 358) folgende sonderbare Stelle vor, die wohl der Aufbewahrung werth ist: »Würde Beethoven als Jüngling noch mehr über sich gewacht, und sich von jeder Ueberschätzung ferngehalten haben, so wäre er des Mangelhaften an seiner Bildung bald inne geworden, er hätte gewiss ernstlich daran gedacht, durch Nachholung des bis dahin Versäumten seinem übergrossen Genie einen feineren Schliff zu geben, wodurch seine Werke bei ihrem oft riesigen Bau mancher Unzier entgangen wären. Er hätte das wunderschöne Duett zwischen dem Kerkermeister und Fidelio im Beisein des vor Schwäche in Schlaf versunkenen Florestan, wo Alles geräuschlos, damit er nicht aufgeweckt werde, vor sich gehen muss, gewiss ganz anders aufgefasst« u. s. w.

*) An einer anderen Stelle (S. 283) bemerkt Weissenbach, dass Gall in seinen ersten Vorlesungen über Schädellehre, die er in Wien gehalten, Mozart's Schädel mit dem Kopf der Nachtigall verglichen habe. »Beethoven möchte ich — sagt Weissenbach — den *Passer solitarius* nennen, nicht nur weil er allein zieht, sondern auch weil er einzig ist (mithin *solus et solitarius*). Die Lerche ist Joseph Haydn. Sie singt nur desto mächtiger und süsser, je näher sie dem Himmel kommt.«

**) Schindler (Biogr. I, 85) berichtet von einer »bedeutenden Krankheit«, welche Beethoven im Jahre 1802 befiel. Dass es ein Typhus war, erfahren wir durch Weissenbach. Das Gehörleiden hatte jedoch schon früher begonnen, denn Beethoven schreibt im Juni 1800 an Wegeler: »Mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden«

müssen. Nichts in der Welt, keine irdische Hoheit, nicht Reichthum, Rang und Stand bestechen es; ich könnte hier von Beispielen reden, deren Zeuge ich gewesen bin. Diese hohe Reizbarkeit des Gemüths und der mächtige Trieb des Kunstgenius in ihm machen sein Glück und sein Unglück aus. Ich brauche wohl nicht zu bemerken, dass das Geld keinen anderen Werth für ihn hat, als den der Nothwendigkeit. Nie weiss er, wieviel er bedarf und wieviel er hingiebt. Er könnte reich sein oder reich werden, umgäb' ihn nur ein Aug' und ein Herz, das liebend auf ihn sähe und redlich mit ihm theilte. So sehr ihn also sein Humor vor der Welt warnt und davon wegtreibt, so giebt ihn doch in vielen Fällen die Unschuld des Gemüthes bösen Streichen preis. Er hat mit seinem Lose durch bittere Erfahrungen hindurch müssen; aber so sehr ist seine Natur abgewendet von allem Getriebe der Welt, unerfahren darin und aller Sorge ledig, dass er in alle Tücke derselben wie ein Kind arglos und unbefangen hineinlächelt.

Dieses Gemüth hat jedoch nicht weniger Tiefe als Kindlichkeit. Seine Ansichten von dem Wesen, den Formen, den Gesetzen der Musik, ihren Beziehungen zu der Dichtkunst, zum Herzen u. s. w. haben nicht weniger das Gepräge der Originalität, als sein Tonsatz.*) Sie sind bei ihm im wahrsten Sinne eingeborne Ideen, nicht einstudirte Aphorismen. Ich weiss, dass Goethe, dessen persönliche Bekanntschaft er in Karlsbad (Teplitz?) machte, ihn auch von dieser Seite schätzen gelernt hat.

In Hinsicht auf die Sünde der Lust ist er unbefleckt, dass er wohl Bürger's Lied von der Manneskraft allen Männern der Haupt- und Residenzstadt zurufen kann. Seine sogenannte Weltsitte hat man als roh ausgeschrien, wahrscheinlich darum, weil er seinen Genius nicht beim Tanzmeister geholt und ihn nicht den Grossen in die Vorzimmer schickt, weil — er sein will, der er ist. — Uebrigens wird es wohl auf die Nachwelt kommen, dass diesen Meister die Zeit erkannt, und die Besten geehrt haben. Ich nenne einen seiner Schüler, der für alle gelten mag: Erzherzog Rudolph von Oesterreich. Immer spricht Beethoven diesen Namen mit kindlicher Verehrung, wie keinen anderen aus. — Von den Grossen, in deren Kreisen er in früheren Jahren mehr gewesen, nahm er einen Vertrauten in seine Zurückgezogenheit mit: den Grafen Lichnowsky (Moritz Graf Lichnowsky), einen Edlen in der edelsten Bedeutung. Sie lieben sich und erwärmen sich beide an dem ewig heissen Busen der Kunst.

Seine Lebensweise, insoferne dabei auf die Eintheilung der Tagesstunden, an die Abfertigung der Bedürfnisse und Geschäfte gedacht wird, ist allerdings etwas regellos. Von der Zeit scheint er kaum eine andere Notiz zu nehmen, als die ihm die Sonne oder die Sterne mittheilen. Diese Regellosigkeit erreicht den höchsten Grad in der Zeit der Production. Da ist er oft mehrere Tage abwesend vom Hause, ohne dass man weiss, wohin er gegangen. Ich schrieb ihm bei solcher Gelegenheit folgendes Lied auf die Thüre:

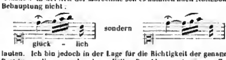
> Wo ist er, sagt mir, hingegangen,
> Der Meister hoher Tön' und Lieder?
> Die Thür ist zu drei Tage schon,
> Ich höre nicht der Saiten Ton,
> Der sonst die Kommenden empfangen;
> Er ist nicht da! er ist davon!
> Die Stiege ruf' ich auf und nieder:
> Wo ist der Meister hin der Lieder?

*) Gewiss war zwischen Beethoven und Weissenbach die Rede über den Text zum »glorreichen Augenblick«. Schindler, der Augenzeuge sein konnte, erzählt (Biogr. I, 199), dass Beethoven den Entschluss, diese Cantate in Musik zu setzen, »einen heroischen genannt, weil die Versification schlechterdings einer musikalischen Bearbeitung entgangen war. Nachdem er selber (Beethoven) im Vereine mit dem Dichter daran geändert und gefeilt, der Letztere aber nur die Verse »verbössert« hatte, ward das Gedicht dem Carl Bernard zu gänzlicher Ueberarbeitung gegeben«.

> Schon dreimal komm' ich anzufragen
> Wo ist er hin? Wann kommt er wieder?
> Ach! ist er zu den Sternen hin,
> In's Reich der ew'gen Harmonien?
> Der Diener weiss nur das zu sagen:
> O seid nicht besorgt um ihn,
> Er gehet fort, und kehret wieder,
> Und bringet süsse Tön' und Lieder.
>
> Wo ist das schöne Land gelegen?« u. s. w.

Berichtigung zu Nr. XIII der Beethoveniana.

Im Schlussartikel seiner trefflichen Beethoveniana rügt Nottebohm (Allg. Musikal. Ztg V, Nr. 3 S. 48, Note) einen angeblichen Druckfehler der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur des »Fidelio«. In der Arie der Marcelline soll es nämlich nach Nottebohm's Behauptung nicht:



lauten. Ich bin jedoch in der Lage für die Richtigkeit der genannten Partitur in diesem und anderen Fällen Beethoven's eigenes Zeugniss geltend zu machen. Ich besitze nämlich von der Mehrzahl der Nummern des »Fidelio« Partiturabschriften mit Beethoven's eigenhändigen Abänderungen, Vortragszeichen, Correcturen u. a., darunter auch die jener Arie. Die in Rede stehende Stelle war in dieser Copie so geschrieben, wie sie Nottebohm als richtig bezeichnet, nur mit dem Unterschied, dass die Corona nicht über dem ersten Viertel des Taktes, sondern über dem ersten Sechszehntel des zweiten Viertels stand. Beethoven aber radirte diese Corone weg, änderte die Notenköpfe des zweiten Viertels so, wie sie in der von Nottebohm beanstandeten Fassung vorkommen und zog die Corona über den ganzen Takt. In der Breitkopf und Härtel'schen Partitur steht die Corona nur über dem d, sonst stimmt jene genau mit der Beethoven'schen Correctur überein. Es wäre interessant zu erfahren, woher die von Nottebohm gerügte Fassung der ganzen Stelle in der Breitkopf und Härtel'schen Partitur aufgenommen worden ist, da in der That wenigstens alle mir bisher bekannt gewordenen Drucke des »Fidelio« die Stelle so, wie sie Nottebohm als richtig bezeichnet und Beethoven ursprünglich vermuthlich geschrieben hatte, und wie sie unzweifelhaft gewöhnlicher klingt, enthalten.

Grätz. Dr. *F. Bischoff*.

Hucbald's Organum

ist seit längerer Zeit schon ein Stein des Anstosses und Aergernisses gewesen. Weil die Sache, auf der ein Theil unserer älteren Kunsthistorie beruht, noch nicht völlig zum Austrag gebracht ist, so mag es erlaubt sein, den von ferne Theilnehmenden den heutigen Stand vor Augen zu stellen. Es handelt sich um die sonderbare Zusammenstellung mehrerer Stimmen, die man als erste Spur mittelalterlicher Harmonie (oder Contrapunktes) in Gerbert *Scriptores Ecclesiastici* I, 166 verzeichnet findet:

Organum. Principalis.

Tu Pa-tris Sem-pi - ter-ni es fi - li - us

Organum. Principalis.

Diese Zusammenklänge sind unserem Ohre, theilweis auch schon dem späteren Mittelalter so wunderlich erschienen, dass man fragte, ob es menschenmöglich sei dergleichen zu singen oder gar anzuhören. Kiesewetter erzählt, es sei im engen Kreise geschulter Sänger »moralisch unmöglich« gewesen, die verrufene Stelle vorzusingen; W. H. Riehl steigert das Entsetzen durch die Behauptung A. Allg. Zeitung 1852 Beilage S. 457: es würden sogar wohlerzogene Hunde unseres aufgeklärten Säculi jene mönchische Erfindung nur mit entschiedenem Geheule begrüssen. Unsere menschlichen Zeitgenossen sind nicht alle so wohlerzogen; hörten wir doch selbst auf

einem Weserdampfschiff 1848 eine fahrende Trompeter-Horde auf freiheitdürstiges Verlangen die Marseillaise anstimmen und dabei ein Hucbald'sches *Organum* in *optima forma* aufführen, ohne dass die begeisterten Zuhörer etwas Anderes heulten als Beifall: es war die siebente Zeile *»ils viennent jusque dans vos bras«*, wo der tiefste der Tyrannenhasser, Trombone basso, den höchsten — im Discant — mit reinen Quinten secundirte, allerdings aus dem Kopfe extemporirend, im *contrappunto alla mente!* — Auch A. B. Marx, der für manches Ungewöhnliche philosophischen Trost wusste, liess in der Compositionslehre Buch I Abth. VII Anhang M ähnlichen Gebilden Gnade widerfahren.

Man hat das alte *Organum* auch wohl mit den modernen Orgel-Mixturen (welche zu jeder angeschlagenen Orgeltaste deren ganzen Dur-Accord oder auch blos deren Quinte mitklingen lassen) entschuldigen oder erläutern wollen. Treffend wäre der Vergleich, wenn man die Mixtur nackt, d. h. ohne andere Register, spielte — wo dann sicherlich auch die Neu-Romantiker sich entsetzen würden. Aber auch die mit anderen Stimmen gemischte (gedeckte) Mixtur kann, übel angewandt, eben so widrig klingen wie die nackte, wenn man statt des richtigen Verhältnisses 1 : 3 oder noch besser 1 : 6 das allerengste 2 : 3 nicht verschmäht, z. B. *CG* in gleicher Tonstärke zusammen hören lässt, statt *Cg* oder *Cg'* — um eine ausnehmend excentrische Festfreude vorzustellen, was leider noch heute nicht ganz beispiellos ist — vielleicht um zu beweisen, dass die Menschenkinder allzeit Spuren der Urzeit an sich tragen.

Handelt sichs aber bei dieser Frage um natürliches oder gebildetes Gehör, um Einfalt oder Gelehrsamkeit? Es handelt sich um nichts als um Gewissheit der Ueberlieferung: zuerst das Was, dann das Wie. Erstlich ist der Grundtext zu beglaubigen, dann über dessen helleren oder verborgenen Sinn zu urtheilen. Diesem Gange der Wissenschaft haben wir zu folgen, wenn wir nicht unser Gedicht an die Stelle des alten Dichters stellen wollen.

Oscar Paul hat der Sache helfen wollen durch Kritik und Deutung: jenes indem er eine neuentdeckte Handschrift des Hucbald zu Hülfe nahm, dieses indem er die bekannten Textworte anders als gewöhnlich deutete. Dem entgegnete Heinrich Bellermann, die Paul'sche Behauptung sei keineswegs erwiesen. Darüber erhub sich ein Streit, dessen persönliche Erregung endlich in der Frage gipfelte: welcher der beiden Streiter der glaubwürdigste Lateiner sei. Hiervon vorläufig absehend, wiederholen wir den Inhalt der Polemik.

Zuerst in der Allg. Mus. Zeitung 1863 S. 217 berichtete O. Paul, es sei in Cöln ein Manuscript von dem berühmten *Tractatus* Hucbald's aufgefunden, welches wenigstens den Doppelumfang von Gerbert's Ausgabe enthalte. In diesem Cölner Manuscript sei von dem verrufenen Quintensingen keine Spur; übrigens bedeute *Organum* Begleitstimme zu der Grundstimme (*vox principalis*); jene sei nicht als gleichzeitig tönende, sondern als nachahmende Stimme zu verstehen, gleichwie der Gefährte zum Führer in der späteren Fugenkunst.

Dass *Organum* Begleitstimme sei, ist die gangbare Deutung; dass dieses Begleiten Nachahmen bedeute, ist nirgend erwiesen. Die alten Theoretiker umschreiben es verschiedentlich, aber im Sinne gleichbedeutend mit *Symphonia* Zusammenklang. Es ist ein Zeichen der werdenden Wissenschaft, wenn die Namen schwanken zwischen Begriff und Beschreibung, bevor eine stetige Definition anerkannt wird, zumal in jenem Zeitalter, welches strebte auf dem ungenügenden Verständniss des Alterthums eine eigenthümlich neue Lehre zu erbauen. Damals und noch mehrere Menschenalter nachher bildeten sich die innerlich einigen, im äusseren Wort verschiedenen Uebertragungen des unzweideutigen *Symphonia*: *Concentus Concordia Consonantia Convenientia*; Boetius hat auch *Concinentia* (*mus.* 1, 16 ed. Friedlein 102, 10). — *Diaphonia* ist bei den Griechen nicht wie *Symphonia* eindeutig, sondern zweideutig: bald heisst es was wir Dissonanz nennen, bald Gegengesang, lateinisch übersetzt *discantus*, franz. *dechant*.

Hucbald's zuweilen unbehülfliche, doch selten unklare, zuweilen auch gewählte Redeweise definirt hier ganz unzweideutig: *»Symphonia est vocum disparium inter se junctarum dulcis concentus«* u. s. w. = Symphonie ist ungleicher mit einander verbundener Stimmen lieblicher Zusammenklang« . . . Deren sind drei einfache: Quarte*) Quinte Octave . . . aus den einfachen bildet man zusammengesetzte: Undecime Duodecime Doppeloctave. — Dann zum *Organum* vorschreitend heisst es weiter: *»Nunc id, quo proprie Symphaniae dicuntur, id est, qualiter eaedem voces sese invicem canendo habeant prosequamur. Haec namque est quam Diaphoniam Cantilenam, vel assuete Organum vocamus. Dicta autem Diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono. . . . Ac imprimis per diatessaron organici meli ponatur exemplum, utpote si ad subjectam descriptionem duobus sonis interpositis, quarto loco, in unum canendo vox voci respondeat, ita:* = Nun wollen wir das, was im eigentlichen [eigenthümlichen, engeren**)] Sinne Symphonie heisst, das ist: Wie sich die Stimmen im Wechselgesange verhalten, weiter verfolgen. Das ists nämlich, was wir Diaphonie Cantilene [diaphonischen Gesang] oder gewöhnlich *Organum* nennen. Diaphonie heisst sie aber, weil sie nicht in gleichförmigem Gesange besteht, sondern in einträchtig verschiedenem Zusammenklang. . . . Nun sei denn zunächst ein Beispiel des Quarten-*Organum* gegeben, nämlich wenn nach dem hier unterzeichneten Bilde am vierten Orte, d. h. quartweise, die eine Stimme der anderen antwortet [d. h. entspricht, wie auch in Notker's deutschem Fragment bei Gerbert *encheden* mit *respondere* richtig übersetzt wird], folgendermaassen« (Gerb. *1*, 165) . . . hier folgt das bei uns im Anfang verzeichnete Stück, zuerst mit Weglassung unserer Unter- und Oberstimme zweistimmig in Quarten gesungen, dann auf der folgenden Seite (166) mit Hinzutreten der beiden anderen Stimmen als *Quadruplum* oder doppelzweistimmiges *Organum*, mit Quarten Quinten und Octaven.

Diesen Thatbestand, der uns freilich unbequem ist und widrig erscheint, müssen wir gleichwohl festhalten, bis das Gegentheil erwiesen ist. Erwünscht wäre daher gewesen, wenn Oscar Paul anstatt »einiger facsimilirten Tabellen«, deren die Niederrhein. M.-Ztg. 1863 S. 167[b] Erwähnung thut, seine neuen Lehrsätze entweder dort oder anderswo sogleich positiv gegeben und bewiesen hätte. Ein Ansatz dazu erfolgte allerdings in den Wiener Recensionen 1865 S. 391, wo folgende Sätze aufgestellt werden:

a) »Man hat auf Treu und Glauben angenommen, dass *concentus* harmonischen Zusammenklang bedeute, anstatt melodische Folge,

b) *in unum canere* hat man fälschlich Zugleichsingen übersetzt, statt dass es heissen muss: Auf einerlei Art singen = *in unum* (*sc. modum*) *canere*. Zugleich singen heisst: *simul canere*.

c) *Commixtio vocum* bedeutet »häufig« nicht Mischung harmonischer, sondern melodischer Stimmen.«

Darauf ist zu erwidern: *a*) *Concentus* heisst durchgehends

*) Dass hier unter den einfachen (ersten) Consonanzen die Quarte genannt, die Terz und Sexte nicht genannt wird, ist eine Besonderheit der älteren Theorie, deren Erläuterung unsere Frage nichts angeht. Gelöst aber wird das Räthsel nicht durch Hauptmann's Einheit, Zweiheit und Dreiheit.

**) Aehnlich wird von Späteren unterschieden. *Organum purum* und *proprium* = das reine, allgemein übliche, und das besondere, eigenthümliche.

dasselbe was unsere Consonanz. Dass es bei noch werdender Terminologie mit sinnverwandten Wörtern wechselt, ist nicht auffallend. Ein Beispiel davon, dass es melodische Folge bedeute, ist uns nicht bekannt. Als Ungewöhnliches müsste es doch besonders belegt sein. . . . b) *In unum canere* müsste wie das Vorige als Ungewöhnliches besonders bewiesen sein, da es nach gemein grammatischem Sinne doch von vielen leidlichen Lateinern immer so verstanden ist, und da man in ähnlichem Sinne sagt *in unum cogere, tundere, loqui.* — Hucbald selbst aber erklärt seine eigenen Worte (G. I, 166ª) fortfahrend »*Sic enim duobus aut pluribus in unum canendo modesta duntaxat et concordi morositate . . . videbis nasci suavem ex hac sonorum commixtione concentum* = Wenn so zwei oder mehrere Stimmen in Eins singen mit maassvollem einträchtigen Ernst, wird sich aus dieser Mischung der Stimmen ein angenehmer Zusammenklang ergeben«. — c) *Commixtio vocum* ist übersetzt aus Aristoxenus *μῖξις φθόγγων*, Mischung der Stimmen, die dem Ohre wohl thut, deren Gegentheil die *diaphonia, δύο φθογγων ἀμιξία* = Dissonanz, zweier Stimmen Unvermischbarkeit: — ausführlicher *ἀμιξία φθόγγων οὐχ οἱῶντε κραθῆναι ἀλλὰ ταραχθῆναι* = Unmischbarkeit, Unverträglichkeit der Klänge, die nicht fähig sind sich zu vermischen, sondern zu verwirren. — Von den häufigen Fällen, wo *Commixtio* melodisch verstanden sei, giebt der Verfasser nicht Einen.

Gegründet dagegen ist, dass *Vicem organi tenere* bedeuten kann »den Wechsel behaupten, an die Stelle treten« — nur finden wir keine Stelle bei Hucbald, wo diese Redensart gebraucht wäre. — Guido's »*Praecedens et Subsequens Vox*« Gerb. 2, 21ª scheint für O. Paul's Behauptung W. Rec. 1865, 391ᵇ günstiger als alle übrigen; denn wirklich ist die nächstliegende Uebersetzung Anheben und Nachfolgen gleich wie bei der canonischen Fuge. Aber wer die Stelle aufmerksam durchliest, wird wiederum aus den umstehenden Worten (ungeachtet der Textverderbniss in Einem, höchstens zwei Worten) den Sinn deutlich heraus hören, dass die Grundstimme mit der ihr nachgebildeten Begleitstimme gemeint sei: »*Haec figura continet praecedentes voces hujus antiphonae. Subsequentes organizando per diatessaron. . . .* Dieses Notenbeispiel enthält die vorangehenden Stimmen [Töne, wie *Vox* auch bei Muris heisst]; die nachfolgenden organisiren [harmonisiren, harmonisch mitsingen] durch Quarten« u. s. w. — *Ante* und *Post* wird öfters statt Höher und Tiefer gesagt, z. B. Muris 7, 6, vergl. Coussemaker *Script.* II S. 268ᵇ und Bellermann Allg. Mus. Ztg. 1868 S. 346ᵇ. In ähnlichem Sinne sagt auch Guido (Gb. 2, 21ᵇ): *Subsecutor*, der Nachfolger, darf nie tiefer herabgehen, wenn nicht *Cantor*, der Vorsänger des *Discantus* = Tenor, noch tiefere Töne hat.

Ausserdem nennt Guido noch die Hucbaldischen Sätze *aptae vocum copulationes* = angemessene Tonverbindungen; daneben giebt er die wichtige Beschränkung, dass kein Schluss mit einer über dem Bass stehenden Quarte stattfinden dürfe: *ne diatessaron occursus in ultima distinctione eveniat*; in gleichem Sinn lehrt Joh. de Muris 7, 6, wie Bellermann in seiner Abhandlung über die Franconischen Consonanzen besonders hervorhebt Allg. Mus. Ztg. 1868, 346ᵇ.

Wenn nun ferner Franco v. Cöln (Gerb. 3, Franco c. 2) mit klaren Worten *discantus* **und** *Organum* **beides** als *diversorum cantuum consonantia* nennt, und wenn endlich sogar Joh. de Muris jenes Hucbald's *Organum* einen *suavem concentum* nennt (Coussemaker *Scriptores* 2, 304): nun so muss doch, wenn nicht all die Worte *concentus*, *diaphonia*, *organum*, *discantus* in sämmtlichen mittelalterlichen Musikern sich umkehren sollen, der alte Gerbert'sche Hucbald stehen bleiben, mögen wir es nun angenehm finden oder nicht. Wenig verschlägt es dabei, ob Hucbald den Boetius richtig verstanden und benutzt habe, weil bei Boetius zwar eine Wiederbringung der alexandrinischen Consonanzlehre stattfindet, aber kein Beispiel eines mehrstimmigen Satzes.

Dass also dieser Hucbald'sche Quintgesang einst vorhanden gewesen und gelobt ist, scheint hiernach festzustehen. Dass es mehr theoretische Vorübung, etwa didaktischer Grundriss zur Einübung der Consonanzen gewesen, als öffentlich darzustellendes Kunstwerk, halten wir allerdings für eine unserseits annehmbare und willkommene Vermuthung. — Dass O. Paul in den W. Recensionen manches Dunkle aufgehellt hat, ist anzuerkennen; ein volles Bild der Lehre, wie es dort und öfters versprochen wird, namentlich aber den Beweis für den umgekehrten Hucbald und die Widerlegung der entgegenstehenden Zeugen: das alles müssen wir noch erwarten. Diesen Mangel zu beklagen hat jeder das Recht, dem an Feststellung unserer Kunsthistorie gelegen ist.

Es ist an den alten Theoretikern noch viel zu lernen, da Vieles auch dem besten Lateiner, sei er nun ciceronisch oder ecclesiastisch geschult, Mühe macht; und schwerlich wird das beste Maturitäts-Zeugniss — dessen sich Schreiber dieses leider nicht berühmen kann — darüber Auskunft geben, wie weit er im Stande sei diese wunderlichen Heiligen gründlich zu verstehen. — Zur neuesten Maturität wird auch »einige historische Kenntniss der deutschen Sprache« gefordert; wie, wenn Einer über Notker's *Tractatus de octo tonis* (Gerb. 1, 96) examinirt würde? Machte ihm das *uzlaza* = Auslass, *Clausula* weniger Mühe — und hätte er auch das *in chade* (richtiger *inchade*, *enchade*) nach Gerbert's richtiger Uebersetzung erkannt als »entspreche« (von *chaden*, *quedan*, engl. *quoth*) . . . nur an das Wort *geuerbet* hat sich von den Maturitätsmusikern noch keiner gewagt; sogar unser Hucbald-Interpret folgt dem alten Gerbert kindlich treu in der Uebersetzung *geuerbet* = *factae* = gemacht W. Rec. 1865, 247ᵇ — ein Anderer hat gar übersetzt »gefärbt«!! während Notker doch ziemlich deutlich spricht »Im Gesange giebt es sieben Stufen, die achte ist der ersten gleich, daher »*sint an dero lirun unde an dero rotun io siben sieten* [r.: *seiton*], *unde [dio] sibene gelihha geuerbet*« — es sind an der Lyra und an der Rota je sieben Saiten, und die sieben sind gleich gestimmt — *Werben*, Stamm zu *wirbel*, heisst drehen, um den Wirbel drehen, *ἐπιτείνειν*, *intendere torquendo*; *huerpén* wäre die streng althochdeutsche Form — wie sich Notker zur legitimen Grammatik verhalte, wäre wiederum eine Maturitäts-Preisfrage.

Wir sehen aus dem Verhandelten: es dreht sich die Sache weniger um die legitim beglaubte Latinität der Streitenden, als darum: Wer das Gegebene wortgemässer deutet und den Sinn sachgemässer darlegt. Wessen Ergebnisse demnach den Vorzug greiflicher Bejahung und wissenschaftlicher Begründung in sich tragen, wolle der sinnreiche Leser selbst entscheiden; wir maassen uns nicht an das letzte Wort zu sprechen, bevor O. Paul das Versprechen bezüglich des berichtigten Hucbald vollständig gelöst hat. Am Ende kommt es doch immer darauf an, wessen Latein am ersten zu Ende geht, und wer den letzten Thaler in der Tasche behält. *E. Krüger.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

A Faget from the Colosseum. By a Bostonian. Boston: Little, Brown & Co. 1869. 46 S. kl. 8.

Eins zieht das Andere nach sich. Der durch Gilmore veranstaltete Schwindel bei Gelegenheit des Bostoner musikalischen Friedensfestes hat verschiedenen Amerikanern das gegeben, was ihnen bis dahin fehlte, Gedanken über Musik. So wenigstens kommt es ihnen vor. Auch unserm Verfasser ist ein Licht aufgegangen. »Das Colosseum ist gefallen; aber nicht ohne seinen Zweck erfüllt zu haben« — beginnt er. »Der Success —

so wenig erwartet von denen, die bisher unsere höchsten musikalischen Autoritäten waren und dem Unternehmen eine offene und heftige Opposition entgegensetzten — leitet ens naturgemäss, die Ursachen dieses Misstrauens aufzusuchen und uns zu fragen, wieweit wir dadurch berechtigt sein mögen, unsere bisherige musikalische Richtung zu ändern, um dasjenige Resultat zu erlangen, welches angeblich Alle zustreben — nämlich aus uns ein wirklich musikalisches Volk zu machen.«

Demnach sind sie ein solches also noch nicht; »verglichen mit einigen anderen Nationen, können wir uns kein musikalisches Volk nennen. Wir sind Bürger eines neuen Landes, Pioniere der Civilisation«, d. h. ihrer eigenen Civilisation (bei der die Seife eine grosse Rolle spielt), denn für uns brauchen sie nicht zu pionieren. Unser »Fagot« bläst nun seitenlang politische Gemeinplätze ab, wie alle »richtigen« Yankee's, so oft sie es unternehmen, über einen Gegenstand aus dem Gebiete der schönen Künste ihre Ansichten kundzuthun. Dies ist ein unfreiwilliger, aber zugleich der stärkste Beweis, dass der natürliche Zugang zu den Künsten ihnen verschlossen ist und sie nur seitwärts wie über eine hohe Mauer hinüberschielen und kritisiren.

Und welches ist nun der eigentliche musikalische Inhalt dieser Epistel? Animosität gegen deutsche Musik und Musiker! Alles was von erträglichen Concerten in Boston und anderswo in der Union zu Stande gebracht wird, rührt von Deutschen her und wird zu einem grossen Theile von ihnen ausgeführt. Sie haben in Amerika die Rolle, welche den Griechen unter den Römern in Italien zufiel. »Fagot« meint nun von diesen sogenannten classischen Concerten »mit Bach und Beethoven«, welche nur dem Geschmacke seiner kleinen Clique mit einem fremden Kern« entsprechen: »Wenn wir weiter nichts sind, als eine Provinz, eine Satrapie von Norddeutschland, dann lasst unseren ersten Schritt eine abermalige Unabhängigkeitserklärung sein. Wenn ein entfernter Papst uns regiert durch einen Cardinal *in partibus infidelium* und durch ihn *motu proprio* uns zu singen verbietet, ausgenommen in einer fremden Sprache, dann lasst uns in Gottes Namen eine neue Reformation haben; und es ist uns sehen recht. Herr Gilmore, wenn Sie unser Luther sein wollen«. Es geht dem guten »Fagot«, wie Shakespeare's Junker Tobias am Morgen nach dem Rausche — »es stösst ihm auf«, und diese magensauren Gedanken richtet er nun gegen Diejenigen, welche im weiten Gebiete der Union allein ein Instrument rein stimmen und Gebrüll vom Gesang wirklich unterscheiden können.

Aber er weiss den Deutschen doch auch etwas Gutes nachzusagen. Und dies wäre? dass sie sich wenigstens aus Einem der sogenannten grossen Meister nicht so viel mehr machen, wie Engländer und ihre amerikanischen Nachbeter, nämlich aus Händel. »Ahmt ihr die Deutschen in anderen Dingen so sklavisch nach, — ruft er seinen städtischen Chorvereinen zu — so nehmt sie auch in dem zum Muster, wie sie z. B. den Messias behandeln, und stellt ihn zur Ausruhe aufs Bücherbret.« Der Hauptdirigent der Bostoner Musik, Zerrahn, ist nun ein solcher Norddeutscher, dessen Glaubensbekenntniss aus dem Leipziger Gewandhause stammt und für Händel keinen Raum hat, während die Bostoner Handel-Haydn-Society traditionell wenigstens noch immer am Messias und einigen Effect-Chören festhielt. Wenn nun solche »Fagot«-Stimmen selbst in Boston laut werden können, so ist dies in erster Reihe verschuldet durch die Engherzigkeit der Deutschen, die mit ihren neuen »Classikern« Bach, Beethoven etc. ver unmündige Kinder zu treten meinen, während doch ihr Streben darauf gerichtet sein sollte, die schon vor 70—80 Jahren hauptsächlich durch Händel's und Haydn's Musik gelegten Keime wahrer musikalischer Cultur naturgemäss weiter zu entwickeln. Nur dann können sie dort dauernd eine musikalische Macht werden, und das amerikanische Volk mit ihnen.

Was »Fagot« will, wird man sich leicht sagen können und ist kaum der Mühe werth zu sagen. Er will Neger-Gesänge, Nationalmelodien, den mit »gutem Verstand und gutem Geschmack« begabten Verdi, und Offenbach's Aepfel soll man nicht mehr gierig im Verborgenen verschlingen, sondern offen in feierlichen Mahlzeiten. Er will, sagt er, seinem Volke erst die Fibel geben, bevor es die Classiker liest. Obiges ist nach seiner Ansicht die Fibel. Im Suchen nach der Fibel ist er in die Bordell-Literatur gerathen. Gutes »Fagot«, lebe wohl.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** μ. Am Sonnabend den 15. Januar gab Herr Reinhold Succo, Organist an der neu erbauten Thomaskirche zu Berlin, ein Orgelconcert vor einem eingeladenen Publikum. Dieses Concert hatte den Zweck, die Zuhörerschaft mit der vorzüglich schönen und wohlklingenden, zweiundfünfzig klingende Stimmen umfassenden Orgel bekannt zu machen, welche von W. Sauer in Frankfurt a. O. nach Grell's und Succo's Disposition erbaut ist. Die Orgel zeichnet sich durch ihre grosse Anzahl acht- und sechszehnfüssiger Grundstimmen aus, während die Mixturen und die schreienden kleinen Pfeifen nur mit Maass, so weit es zur Sättigung und Füllung des Tones nöthig ist, angewendet sind, hierdurch hat das Werk einen überaus sonoren, vollen, würdigen, kräftigen Klang erhalten. Eine Eigenthümlichkeit ist ferner der Sitz des Organisten, der an einem in die Kirche ragenden, vorn an der Brüstung des Orgelchores stehenden Spieltisch angebracht ist, was für den Spielenden, namentlich wenn er einen Chor oder einen Sänger zu begleiten hat, äusserst angenehm und bequem ist. Trotz dieser Einrichtung, durch welche die Tastatur ziemlich entfernt vom Instrument selbst abliegt, ist die Spielart überaus leicht und fügsam. Wir lassen hier die Disposition der ganzen Orgel, wie sie die Rückseite des ausgegebenen Concert-Programms giebt, folgen, uns weiterer Auslassungen enthaltend, da Herr Succo schon früher versprochen hat, selbst eine genaue Beschreibung des Werks in dieser Zeitung mitzutheilen.

Disposition der Orgel.

1. Hauptwerk.

1. Principal 16'.
2. Bordun 16'.
3. Principal 8'.
4. Gambe 8'.
5. Flûte harmonique 8'.
6. Rohrflöte 8'.
7. Octave 4'.
8. Gemshorn 4'.
9. Rauschquinte 2⅔ und 2'.
10. Terz 1⅗'
11. Fagott 16'.
12. Trompete 8'.
13. Trompete 4'.
14. Mixtur 2—5fach.
15. Cornett 3fach aus 8'.

2. Oberwerk.

16. Bordun 16'.
17. Principal 8'.
18. Salicional 8'.
19. Gedact 8'.
20. Octave 4'.
21. Flûte octaviante 4'.
22. Octave 2'.
23. Nassard 2⅔'.
24. Trompete 8'.
25. Clarinett 8' (durchschlagend).
26. Mixtur 3fach.

3. Fernwerk.

27. Quintaton 16'.
28. Principal 8'.
29. Gedact 8'.
30. Viola d'amour 8'.
31. Flûte harmonique 8'.
32. Voix celeste 8'.
33. Flauto traverso 4'.
34. Fugara 4'.
35. Basson 16'.
36. Oboe 8'.

4. Rückpositiv.

37. Principal 8'.
38. Gedact 8'.
39. Octave 4'.
40. Gedactflöte 4'.

5. Pedal.

41. Violon 32'.
42. Principal 16'.
43. Violon 16'.
44. Subbass 16'.
45. Principal 8'.
46. Violoncello 8'.
47. Bassflöte 8'.
48. Octave 4'.
49. Nassard 10⅔'.
50. Posaune 16'.
51. Trompete 8'.
52. Clairon 4'.

Dazu: 5 Koppeln, 4 Collectiv-Züge und 2 Crescendo-Tritte.

Das Concert begann mit einer freien Phantasie des Organisten, welche wohl über eine halbe Stunde dauerte, aber alle Zuhörer gespannt fesselte, da Herr Succo, die verschiedenen Registrirungen des Werkes anwendend, in höchst gewandter Weise zeigte, welche Nüancirungen, Crescendos, Decrescendos, Pianos, Fortes, Fortissimos, Klangfarben aller Art auf dem Instrumente hervorzubringen und künstlerisch zu verwenden sind. Nach dieser höchst interessanten Einleitung trug er mit gewohnter Virtuosität einige Bach'sche und Mendelssohn'sche Compositionen vor, zwischen denen Frl. Ketzelt, die Tochter des rühmlichst bekannten Gesanglehrers am kgl. Domchor, eine

Arie aus Haydn's »Schöpfung« (Auf starkem Fittig schwingt sich der Adler) und ein Recitativ und Arie aus Händel's »Messias« (Die Schmach bricht ihm sein Herz) mit ihrer schönen Stimme sang. Das Instrument sowohl, wie die Leistungen des Herrn Succo und der Sängerin Frl. Kotzelt fanden die allgemeinste Anerkennung.

✱ **Breslau.** Die von Dr. Jul. Schaeffer geleitete Singakademie hielt am Mittwoch, den 19. Januar, ihre statutenmässige General-Versammlung zur Wahl des Wahlausschusses ab. Wiedergewählt wurden: Frau Director Mosewius, Frau Ottilie Sachs, Herr Geh. Med.-Rath Prof. Dr. Haser und Herr Reg.-Rath Ballhorn, neu gewählt: Fräulein Elsbeth Donniges und Herr Kreisgerichtsrath Tölff. Vor der Wahl wurde vom Director der Jahresbericht erstattet, welchem wir folgende Data entnehmen. Die Mitgliederzahl belief sich im vorigen Jahre auf 276, wozu noch etwa 30 Seminaristen kamen und 21 Exspectanten (Mitglieder der Vorübungsklasse); 3 Mitglieder wurden der Akademie durch den Tod entrissen, 10 sind ausgetreten und 33 von Breslau weggezogen. Die Summe der Ausgeschiedenen beträgt demnach 46. Neu aufgenommen wurden im verflossenen Jahre 70 Mitglieder, so dass nun, nach Abzug der Ausgeschiedenen, die Zahl aller ordentlichen Mitglieder auf 300 angewachsen ist. Ausser ihnen nehmen noch 29 Seminaristen an den Uebungen und Aufführungen theil, und die Vorübungsklasse zählt zur Zeit 23 Schülerinnen. Im Ganzen hat also die Singakademie gegenwärtig 349 Mitglieder. Schon im vorletzten Jahre konnte gegen die Durchschnittszahl der jährlichen Aufnahmen ein ausserordentlicher Zuwachs constatirt werden, im verflossenen überstieg derselbe jene Durchschnittszahl ungefähr um das Doppelte. Erwägt man, dass gerade in den letzten Jahren neue Gesangvereine gebildet sind, welche ebenfalls prosperiren, so ist ein solcher Zuwachs gewiss ein erfreulicher Beweis für das Gedeihen der Singakademie und für die Verbreitung der Liebe zum Gesang in unserer Stadt. Von grösseren Werken wurden in den sechs Concerten des vergangenen Jahres aufgeführt: Bach's Matthaus-Passione, Haydn's »Schöpfung«, Schumann's »Paradies und Peri«, Mendelssohn's »Lobgesang«, Mozart's Requiem und Bach's *octur tragicus* »Gottes Zeit«, von kleineren: Beethoven's Phantasie mit Chor, die Weihnachts-Cantate Nr. 4, der Chor »Weinen, Klagen« aus der gleichnamigen Cantate, und das »*Et incarnatus*« aus der Hmoll-Messe von Bach, das achtstimmige »*Ave Maria*« von Mendelssohn, mehrere Motetten und Choräle a capella von Bach, Heinrich Schütz, Melch. Franck, Eccard u. A., endlich Arien von Bach und Händel. Eine gewisse Sensation hat die gelungene Aufführung des Schumann'schen Werkes gemacht. Viele Stimmen verlangten eine sofortige Wiederholung, andere wollten in seiner Vorführung überhaupt den Beginn einer neuen Aera der Akademie erblicken, in welcher die letztere die engen Grenzen ihrer Statuten durchbrechen und der neuen Musik eine grössere Berücksichtigung angedeihen lassen würde. Dem wurde entgegen gehalten, dass die Statuten der Akademie eine Beschränkung auf die ältere Zeit gar nicht kennen. Der betreffende Paragraph lautet nämlich: »Der Zweck des Vereins ist Erhaltung und Belebung echten Kunstsinnes durch praktische Uebung der kirchlichen oder heiligen und der damit verwandten ernsten Vocalmusik«. Wo ein Werk solcher Kunstgattung den Leitern der Akademie der öffentlichen Aufführung würdig erschien, haben sie nicht gefragt, ob es alt oder neu sei, im Gegentheil, die Akademie hat vielen neuen Werken zur Anerkennung verholfen. Die neuere Zeit sucht aber ihre Kunst-Ideale vornehmlich auf dem Gebiete des Instrumentalen zu verwirklichen, wesshalb auch ihre Vocalwerke einen überwiegend instrumentalen Charakter tragen. So lange daher die alten Vocal-Werke noch unerreicht dastehen, wird die Akademie allerdings nur in der vorzugsweisen Uebung dieser den von den Statuten vorgeschriebenen Zweck zu erfüllen bestrebt sein. Für die Oster-Aufführung, welche am 20. März im Springer'schen Saale stattfinden soll, wird Händel's »Judas Maccabäus« vorbereitet. Seit 18 Jahren ist dieses Meisterwerk, welches sich aller Orten einer ausserordentlichen Popularität erfreut, hier nicht gesungen worden; es schien desshalb an der Zeit zu sein, dasselbe dem Breslauer Publikum einmal wieder vorzuführen. Auch soll Beethoven's 100ster Geburtstag gefeiert werden und zwar durch sein Hauptwerk — die *Missa solemnis* in D.

✱ **Dresden.** Der Wiederaufbau des Hoftheaters und was sich an künstlerischen Plänen und Hoffnungen daranknüpft, wird vielfach discutirt. Die ausserordentlich hohen, sich bis auf 80,000 Thlr. im Jahre belaufenden Zuschüsse, welche die kgl. Civilliste zur Erhaltung des Hoftheaters beigesteuert hat und noch beisteuern will, entscheiden nach der Meinung der echten Dresdner die Frage, ob ein Hoftheater aus Landesmitteln erbaut werden möchte, allein schon bejahend. Wenn Manche sich für Errichtung eines Nationaltheaters aussprechen, so erwägen sie nicht, dass für dieses das Land allein jährlich die eminenten Zuschüsse zu zahlen haben würde, ein Aufwand, gegen den die einmalige Bewilligung von 900,000 Thlr. für den Neubau gar nicht in Betracht kommt. Der Dresdener literarische Verein hat sich übrigens für Errichtung zweier Häuser unter Ablehnung aller Kolossalbauten, aber auch für Beseitigung der jetzigen Verwaltung und Umwandlung derselben in eine artistische und eine ökonomische Direction ausgesprochen; wird auch demgemässe Eingaben an Kammern und König richten. Die zweite Kammer hat die Theaterfrage zunächst an ihre Verfassungsdeputation zur Vorerörterung überwiesen; diese Deputation soll sich darüber gutachtlich äussern, ob das Land nach § 17—18 der Verfassungsurkunde verbunden sei, die Mittel zum Wiederaufbau zu bewilligen. Es werden noch viele Worte über diesen Gegenstand gesprochen und geschrieben werden. Im Ganzen aber sind die alten seligen Zeiten dahin.

✱ **Kopenhagen.** Ein hiesiger Fortepiano-Fabrikant hat in diesen Tagen ein Fortepiano vollendet, welches so sinnreich ausgedachte und namentlich für Gesangaccompagnement so vortheilhafte Verbesserungen besitzt, dass die ersten Musiker der Hauptstadt die bestimmte Meinung ausgesprochen haben, dass diese Verbesserungen nicht allein hier, sondern auch im Auslande Epoche machen werden.

✱ Bei der neulichen Aufführung von Schumann's »Paradies und Peri« in Paris wussten die Franzosen dieser Musik noch immer keinen rechten Geschmack abzugewinnen. Um den Cultus der Musik dieses Meisters dort nun mehr in Schwung zu bringen, hat der in Paris lebende Musiker Delahaye eine »*Société Schumann*« gebildet, welche mit der Absicht umgeht, zunächst seine Werke für Kammermusik durch eine Reihe jährlicher Concerte in Frankreich bekannt zu machen.

✱ Jul. Stockhausen hat ein Engagement auf 5—6 Wochen nach England angenommen, um im Verein mit der Tietjens u. a. Sängern von Mapleson's Operngesellschaft im Januar und Februar die gewöhnlich alljährlich stattfindende Tour durch England mitzumachen. Ob derselbe auch später unter Mapleson im Coventgarden-Theater an der Oper singen wird, ist noch ungewiss. — Ein jüngerer Bruder, Franz Stockhausen, früher in Hamburg, dann in Wien, lebt jetzt als Maître de chapelle in la Cathédrale in Strassburg.

✱ **Lüneburg.** (L. Anger †. Vacanz einer Organisten- und Musikdirectorstelle.) Mit dem Tode L. Anger's ist die erste musikalische Stelle in diesem altberühmten Orte frei geworden. Wir erhalten hierüber von kundigster Hand einen Privatbrief, den wir im Wesentlichen mittheilen. »Schon früher sprach ich meinen Wunsch gegen Sie aus, dass es für den Fall einer Vacanz in Lüneburg uns gelingen möchte, einen tüchtigen Mann zu gewinnen, welcher geeignet sei, das musikalische Leben zu heben und demselben die echt künstlerische Weihe zu geben. Eine Vacanz ist unerwartet schnell eingetreten. Unser Anger ist in voriger Woche verschieden. Die Hauptkirche zu St. Johannis ist ihres Organisten verwaist. Also das erste Requisitum ist: er muss ein tüchtiger Orgelspieler sein, es ist ein herrliches Werk, mit vielen prächtigen Stimmen, wohl eines Mannes werth, der nur in seiner Orgel lebte. Allein diese Stelle nährt ihn nicht: sie bringt 330—350 Thlr. ein. Auch hat ein tüchtiger, strebsamer Mann neben seinem Kirchendienste noch sehr viel Zeit übrig, ja eigentlich die ganze Woche mit Ausnahme der Sonntage und Festtage, um als Lehrer, Leiter von Vereinen, Dirigent von Concerten sich in den Mittelpunkt des musikalischen Lebens zu stellen; und Lüneburg ist ein lebnendes Feld dazu. Es ist eine Stadt von 16,100 Einwohnern, mit vielen Behörden, Landdrostei, Obergericht, einer alten, auch musikalisch werthvollen Stadtbibliothek, zwei Garnisonen. Ist der Mann ein tüchtiger Clavierspieler und besonders Gesanglehrer (eines solchen bedürfen wir vor Allem!), so kann er sich eine glänzende Stellung verschaffen. Der hiesige Musikverein hat keinen Dirigenten, ebenso der Männergesangverein Liedertafel. Hat der Mann nun eine Persönlichkeit, welche Begeisterung für die Kunst, Hingebung an die Menschen besitzt, nicht behaftet mit den Schwächen und Untugenden vieler Künstler, der es versteht, zu sammeln und zu einigen zur Lösung der hohen Aufgabe der Kunst, zu begeistern und mit sich fortzureissen: das ist der Mann, wie wir ihn wünschen, und er wird sich bei uns wohl fühlen und nicht nur sein Auskommen haben, sondern auch noch Etwas erübrigen können, wenn auch nicht jeder dazu angethan ist, so wie der verstorbene Anger in einer Zeit von 28 Jahren 40,000 Thlr. (sage: vierzigtausend Thaler!) zu erwerben. Ist der Mann für Clavierspiel und Gesangunterricht tüchtig, so kann er fast ein grossstädtisches Honorar beanspruchen. Auch die Leitung von Vereinen und musikalische Aufführungen bringen Etwas ein. Ueber das Besetzungsrecht muss noch eine Verständigung getroffen werden. Wahrscheinlich wird der Kirchenvorstand das Präsentationsrecht, der Magistrat die Confirmation haben. Auch wird wohl eine Concurrenz ausgeschrieben werden.« — Wer nun nach dieser Mittheilung, welche die Wünsche der besten Lüneburger Musikfreunde treu wiederspiegelt, zu dem doppelseitigen Amte eines Organisten und Musikdirectors die erforderliche Fähigkeit besitzt, dem bietet sich in jener Stadt ein lange brach gelegenes, aber dankbar empfängliches Feld. Weitere Auskunft werden wir, soweit es möglich ist, gern vermitteln.

ANZEIGER.

[12]

Neue Musikalien

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

	Thl.	Ngr.
Bach, Joh. Seb., **Sechs Sonaten** für Violoncell. Für Pianoforte bearbeitet von Joachim Raff. Nr. 1 in Gdur. 20 Ngr. Nr. 2 in Dmoll. 22½ Ngr. Nr. 3 in Cdur. 22½ Ngr.		
Brahms, Johannes, Op. 33. **Romanzen** aus L. Tieck's Magelone für eine Singstimme mit Pianoforte. Heft 3—5 à	1	—
Dietrich, Albert, Op. 19. **Sonate** für das Pianoforte zu vier Händen	1	10
—— Op. 20. **Sinfonie** in Dmoll für grosses Orchester. Partitur in 8⁰	5	25
—— —— Orchesterstimmen	8	15
Eschmann, J. C., Op. 28. **Aus glücklichen Tagen.** Vier Gesänge für eine mittlere Stimme mit Pianoforte	1	—
—— Op. 49. **In stiller Nacht.** Fünf Gesänge für eine mittlere Stimme mit Pianoforte	—	20
Haydn, Jos., **Rondo** für das Pianoforte. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von Rob. Schaab	—	20
—— **Sinfonien** für Orchester, revidirt von Franz Wüllner. Nr. 3 in Cdur. Partitur. 8⁰	1	10
—— —— Orchesterstimmen	2	20
Hiller, Ferd., Op. 124. **Thema und Variationen** f. Pianoforte zu vier Händen	1	5
Panofka, H., Op. 88. **36 nouveaux Exercices** progressifs pour Soprano ou Mezzosoprano avec Accompagnement de Piano	1	10
Raff, Joachim, Op. 146. **Capriccio** pour le Piano	—	20
—— Op. 147. **Deux Meditations** pour le Piano. Nr 1, 2 à	—	10
—— Op. 148. **Scherzo** pour le Piano	—	20
—— Op. 150. **Chaconne** pour deux Pianos	1	20
Schumann, Clara, **Cadenzen** zu Beethoven's Clavier-Concerten. (Cadenz zum Cmoll-Concert, Op. 37. Zwei Cadenzen zum Gdur-Concert, Op. 58.)	1	—
Wüllner, Franz, Op. 20. **Erste Messe** für Chor u. Solostimmen. Partitur	1	—
—— —— Stimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à	—	10

[13] Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau erschienen soeben:

L. van Beethoven's sämmtliche Clavier-Sonaten.

Neu revidirte Ausgabe mit einem Vorwort von

Ferdinand Hiller.

Billigste, elegant ausgestaltete Einzel-Ausgabe in Zinnstich.

Pro Bogen nur 1 Sgr.

Diese nach den besten Quellen kritisch genau revidirte, **correcte** und **vollständige** Ausgabe zeichnet sich hinsichtlich des Stiches sowohl durch **zweckmässige Eintheilung,** als auch durch **Sauberkeit, Deutlichkeit** und gefällige Form aus. — Fingersatz ist nur soweit angegeben, als er von Beethoven selbst herrührt.

Mit diesen Vorzügen vereinigt sich noch der **bisher unerreichter Billigkeit.** Je nach dem Umfange beträgt der Preis für eine einzelne Sonate zwischen **einem** und **7½** Sgr. Nur die grosse Sonate Op. 106 für Hammer-Clavier kostet 12½ Sgr. Das Vorwort von **Ferd. Hiller,** nebst Angabe der Reihenfolge für das Studium der Beethoven'schen Sonaten **2 Sgr.**

[14] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

FIDELIO.

Oper in zwei Acten

von

L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug

bearbeitet von

G. D. Otten.

Mit den Ouverturen in Edur und Cdur zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 15 Thlr. — In feinstem Leder Pr. 18 Thlr.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen.

1. **Beethoven's Portrait,** in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach.*
2. **Vier bildliche Darstellungen,** gezeichnet von *Moritz von Schwind,* in Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach,* nämlich:
   Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses.
   Erkennungs-Scene.
   Pistolen-Scene.
   Ketten-Abnahme.
3. „**An Beethoven**", Gedicht von *Paul Heyse.*
4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von *Beethoven's* Handschrift.
5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.)
6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

Die Zeichnung der gepressten und reich vergoldeten Einbanddecke ist von **F. A. Baumgarten** in Leipzig.

Aussergewöhnlich sorgfältiger Stich und Druck von Seiten der **Röder**'schen Officin tragen endlich dazu bei, das Werk in allen Theilen zu einer wirklichen Pracht-Ausgabe zu machen.

[15] Verlag von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur.

OXFORD-SINFONIE

von

Joseph Haydn.

Partitur . . . . Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.
Orchesterstimmen . Pr. 3 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 9. Februar 1870. **Nr. 6.** V. Jahrgang.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XV.

(Zur Geschichte einer alten Ausgabe.) Ferdinand Ries erzählt (Biogr. Not. S. 120): »Beethoven's Violin-Quintett (Op. 29) in C-dur war an einen Verleger nach Leipzig verkauft worden, wurde aber in Wien gestohlen und erschien plötzlich bei A. und Comp. Da es in einer Nacht abgeschrieben worden war, so fanden sich unzählige Fehler darin; es fehlten sogar ganze Takte. Beethoven benahm sich hierbei auf eine feine Art, von der man nach einem zweiten Beispiel sich vergebens umsieht. Er begehrte nämlich, A. sollte die fünfzig bereits gedruckten Exemplare mir nach Haus zum Verbessern schicken, gab mir aber zugleich den Auftrag, so grob mit Tinte auf das schlechte Papier zu corrigiren und mehrere Linien so zu durchstreichen, dass es unmöglich sei, ein Exemplar zu gebrauchen oder zu verkaufen. Dieses Durchstreichen betraf vorzüglich das *Scherzo*. Seinem Auftrag befolgte ich treu, und A. musste, um einem Processe vorzubeugen, die Platten einschmelzen«.

Diese Mittheilung ist zum Theil nicht richtig. Es ist richtig, dass das an Breitkopf und Härtel in Leipzig verkaufte Quintett Op. 29 ziemlich gleichzeitig bei Artaria u. Comp. in Wien gedruckt wurde. Dass Beethoven an dieser Ausgabe nicht betheiligt war, geht hervor aus zwei Erklärungen, die er in der Wiener Zeitung vom 22. Januar 1803 und vom 31. März 1804 veröffentlichte und von denen die erste lautet:

An die Musikliebhaber.

Indem ich das Publikum benachrichtige, dass das von mir längst angezeigte Originalquintett in C dur bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen ist, erkläre ich zugleich, dass ich an der von dem Herrn Artaria und Mollo in Wien zu gleicher Zeit veranstalteten Auflage dieses Quintetts gar keinen Antheil habe. Ich bin zu dieser Erklärung vorzüglich auch darum gezwungen, weil diese Auflage höchst fehlerhaft, unrichtig, und für den Spieler ganz unbrauchbar ist, wogegen die Herren Breitkopf und Härtel, die rechtmässigen Eigenthümer dieses Quintetts, alles angewendet haben, das Werk so schön als möglich zu liefern. Ludwig van Beethoven.

Die andere Erklärung lautet:

Nachricht an das Publikum.

Nachdem ich Endesunterzeichneter den 22. Jänner 1803 in die Wienerzeitung eine Nachricht einrücken liess, in welcher ich öffentlich erklärte, dass die bey Hr. Mollo veranstaltete Auflage meines Original-Quintetts in C dur nicht unter meiner Aufsicht erschienen, höchst fehlerhaft, und für den Spieler unbrauchbar sey, so widerrufe ich hiermit öffentlich diese Nachricht dahin, dass Herr Mollo u. Comp. an dieser Auflage gar keinen Antheil haben, welches dem verehrungswürdigen Publico zur Ehrenerklärung des Hrn. Mollo u. Comp. anzuzeigen ich mich verbunden finde.

Ludwig van Bethofen.

Es ist aber nun nicht wahr, dass, wie Ries sagt, die Platten umgeschmolzen wurden. Im Gegentheil: gedruckte Exemplare kamen in den Handel und die Platten gingen später von Artaria an Mollo über, dem Beethoven die Ehrenerklärung gethan hatte, und Mollo verkaufte (nach Whistling's Verzeichnissen) seine Ausgabe noch im Jahre 1828.*) Es liegen vier Exemplare aus verschiedener Zeit vor. Der Titel des ältesten von diesen Exemplaren lautet:

Gran Quintetto pour deux Violons, deux Altes, et Violoncelle composé et dedié à Monsieur le Comte Mr de Fries par Louis van Beethoven. Nr. 3. à Vienne chez Artaria Comp. à Münich chez F. Halm, à Francfort chez Gayl et Hädler.

Eine Verlagsnummer fehlt. Der Stich ist schlecht und dann ist, nach Beethoven's Worten, die Ausgabe »für den Spieler ganz unbrauchbar«, weil bei einigen Stellen auf das Umwenden der Blätter gar keine Rücksicht genommen ist. Dass ganze Takte fehlen, wie Ries behauptet, kann nicht gesagt werden. — Das zweite Exemplar unterscheidet sich von dem vorigen dadurch, dass mit Rücksicht auf das Umwenden der Blätter einige Seiten in allen Stimmen neu gestochen sind und dass auf dem Titel nach dem Worte »*Beethoven*« noch steht: »*Revû et corigé par lui même*«. — Das dritte Exemplar ist mit dem vorigen übereinstimmend, nur hat es eine Verlagsnummer (1591) bekommen. — Das vierte Exemplar endlich ist mit den beiden vorigen übereinstimmend, nur hat es eine andere Firma (statt Artaria Comp.: T. Mollo) und wieder eine andere Verlagsnummer (1302) bekommen.

Das Vorhandensein dieser Drucke und dann der Beisatz auf dem Titel: »*Revû et corigé par lui même*« macht es wohl unzweifelhaft, dass Beethoven später sich der Ausgabe annahm und sie corrigirte; denn es ist nicht denkbar, dass Artaria den Beisatz ohne Grund und ohne Beethoven's Einwilligung hätte machen können.**)

*) Man findet eine dieser Ausgaben auch angeführt im Intelligenz-Blatt zur Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Januar 1805.

**) Beethoven schreibt am 4. Juni 1805 an Artaria u. Comp.: »Ich melde Ihnen hiermit, dass die Sache wegen des neuen Quintetts schon zwischen mir und Gr. Fries ausgemacht ist, der Herr Graf hat mir heute die Versicherung gegeben, dass er Ihnen hiermit

Die ganze Geschichte wirft ein Licht auf das damalige Verhältniss zwischen Componisten und Verlegern. Bei Beethoven's Lebzeit scheinen sich diese Zustände nicht viel gebessert zu haben. Thatsache ist, dass wenigstens bis zum Jahre 1823 die meisten und namentlich die nicht sehr umfangreichen Werke (Sonaten u. s. w.), deren rechtmässigen Betrieb Beethoven einem Verleger im »Auslande« übergeben hatte, auch in Wien gedruckt wurden. Es lässt sich hier ein Nachdruck namhaft machen, an dessen Herstellung Beethoven selbst nicht unbetheiligt war. Der Verleger Schlesinger in Berlin hatte das Eigenthumsrecht der Sonate in C-moll Op. 111 erworben und den Druck in Paris besorgen lassen. Wie den Sonaten Op. 109 und Op. 110, so stand es ihr bevor, bei ihrem Erscheinen auch in Wien gedruckt zu werden. Schlesinger's Ausgabe war spätestens im Mai 1823 in Wien angekommen (eine Anzeige steht in der Wiener Zeitung vom 27. Mai 1823) und Beethoven übernahm es nun selbst, den von der Handlung Cappi und Diabelli in Wien unternommenen Druck nach seinem Manuscript und nach der in Paris gedruckten Originalausgabe zu corrigiren. *) Dies geht aus folgenden Briefstellen hervor. Beethoven schreibt an Diabelli: »Ich habe gestern statt der französischen Ausgabe der Sonate in Cmoll mein Manuscript in Zerstreuung geschickt und bitte mir dasselbe zurückzustellen«. In einem andern Briefe heisst es: »Ich rathe Ihnen die Sonate in Cmoll noch einmal selbst anzusehen, denn der Stecher ist nicht musikalisch« etc. In einem dritten Briefe schreibt Beethoven: »Sobald die Correctur von der Sonate vollendet, senden Sie mir selbe sammt französischen Exemplar wieder zu« etc. An Schindler wird geschrieben: »Erkundigen Sie sich bei dem Erzflegel Diabelli wann das französische Exemplar der Sonate in C moll abgedruckt. Zugleich habe ich mir 4 Exemplare für mich ausbedungen davon, wovon eins auf schönem Papier für den Cardinal«. Als Beethoven dem Cardinal am 1. Juni 1823 ein Exemplar schickt, bemerkt er: »Die Sonate in Cmoll ward in Paris gestochen sehr fehlerhaft, und da sie hier nachgestochen wurde, so sorgte ich so viel wie möglich für Correctheit« etc.

XVI.

(Ein Brief-Concept.) Diejenigen Briefe Beethoven's, welche an Verleger gerichtet und geschäftlicher Art sind, sind in der Regel von fremder Hand geschrieben und von Beethoven nur unterschrieben. Beethoven begleitet einmal (in einem Schreiben an den Verleger Schott vom 20. Mai 1824) einen solchen Brief mit den Worten: »Ich habe durch einen Geschäftsmann diesen Brief schreiben lassen, da ich wenig bewandert in dergleichen«. Da nun aber zu einigen von diesen Briefen sich die von Beethoven's Hand geschriebenen Concepte aufgefunden haben, in denen mit kaufmännischer Vorsicht die wichtigsten bei einer Rechtsabtretung zu berücksichtigenden Punkte (Bestimmung des Honorars, Angabe der Zeit und Art der Bezahlung u. s. w.) bedacht sind: **) so kann man wohl der Meinung werden, es könnten dabei auch andere Motive mit im Spiele gewesen sein, als die blosse Unbewandertheit in dergleichen Dingen. Man wird darüber aber jetzt nicht urtheilen können, weil die dazu nöthigen und beweiskräftigen Briefschaften noch nicht in genügender Anzahl gesammelt sind und, so weit sie gesammelt sind, nicht in ganz verlässlicher Mittheilung vorliegen. Wir begnügen uns, hier zur Vervollständigung des vorhandenen Materials durch Mittheilung eines einschlägigen Schriftstückes einigermaassen beizutragen. Das Schriftstück ist der von Beethoven aufgesetzte Entwurf zu einem Briefe an den Verleger Schlesinger in Berlin. *) Wir theilen es mit allen Schreibfehlern (wir rechnen dazu auch die vergessenen Wörter), Aenderungen, Randbemerkungen u. dergl. und so genau und übersichtlich mit, als es der Druck gestattet. Die Randbemerkungen und Zusätze Beethoven's stehen neben den Stellen, zu welchen sie gehören und verweist jedesmal, wie bei Beethoven, ein Zeichen (X, *Vi-de*) darauf hin. Die von Beethoven durchstrichenen Stellen, theils im Concept selbst, theils am Rande, haben wir mit eckigen Klammern [] eingefasst.

Beethoven schreibt: -

Euer Wohlgebohren! Baden am 15ten Juli.

Mit grossem Vergnügen erhielt ich ihre allgemeine Berl. Musik. Zeitung, u. bitte sie mir selber immer theilhaftig zu machen, durch Zufall geriethen mir einige Blätter davon in die Hände worin ich den geistreichen Redakteur Hr. Marx sogleich erkennte, u. wünsche dass er fortfahre das Höhere u. wahre Gebiet der Kunst immer mehr aufzudecken, welches gewinn für dieselbe sein wird, u. das blosse Silbenzählen etwas in abnahme bringen dürfte. — auf ihr Verlangen zeige ich ihnen an, dass ich ihnen 2 grosse neue Violin Quartetten überlassen könnte, das *Honorar* für eines wäre 80 #, [X welches mir auch schon dafür gebotheu, jedoch aus andern Rücksichten] denn Seit einiger Zeit sucht man von allen Seiten sehr meine werke u. so ist mir auch schon auf die 4tetten dieses gebothen, ebenso Z. B. auf eine 4händige Klavier Sonate dasselbige, *Vi* [*de*. ich würde ihnen aber gern den Vorzug geben.] ich glaube aber, dass da Sie diese *quartetten* nach *Paris London* schicken können [X wie ich denn von Ries weiss, dass ihr Sohn in Paris auch schon früher meine Kompositionen dahin gegeb.] eher noch mehr geben könnten jedoch bin ich damit zufrieden, nach *London* schicke ich selbst nichts mehr, seit mein Freund u. Schüler *Ries* nicht mehr da ist, da die *correspond*. u. das Besorgen zu viel Zeit wegnimmt, und ein Priester des Apoll ohnehin mit d. d. verschont sein müste, leider fordern unterdessen die Umstände, dass der blick von oben auch sich [in die Tiefe verlieren muss, dahin, wo die bösen Unterirdischen Mächte hausen] auf die Erde verlieren muss. — um ihnen übrigens einen Beweiss zu geben, wie ich auf sie rücksicht können sie mir einen wechsel auf ein gutes Hauss hier auf 3 auch 4 Monathe anweisen, auf Erhaltung dieses erhalten sogleich die *quartetten*, doch erwarte ich jetzt erst ihre geneigte Antwort, worauf ich ihnen dann schreiben werde, wann sie den wechsel schicken sollen, gegen welchen alsdenn die 4tetten dort sogleich abgegeb. werden, denn es ist nicht Ehrenvoll u. zu Umständl. erst zu warten bis diese werke erst in Berl. ankommen, — ich halte es überall so, sie können sich drauf verlassen, dass die 4tetten sogleich als ich den wechsel erhalte gegen selben abgeg. werden — gern werde ich ihnen auch zuweilen einen Beitrag einen Kanon oder d. g. zur B. allg. Z. liefern, wenn man es wünschen wird — eilen sie nun mit der antwort, damit ich gerade diese 4tetten [X niemanden andern gabe], welche ich wünschte, dass H. *Marx* zuerst zu gesichte bekäme, bei ihnen in *Berlin* [heraus] erschienen.

Euer wohlgebohren
mit [aller] Achtung
[Ergebenster]
Beethoven

ein Geschenk machen will« u. s. w. Mit dem »neuen« Quintett kann schwerlich das nachgedruckte Quintett Op. 29 gemeint sein.

*) Im Jahre 1847 liess man die Ausgabe eingehen.

**) Das ist z. B. der Fall bei dem Briefe an Peters in Leipzig vom 5. Juni 1822, welcher in der Leipziger Allg. Musik Zeitung vom 30. Sept. 1863 veröffentlicht wurde. Der von Beethoven geschriebene Entwurf liegt in Wien, die von ihm unterschriebene Abschrift in Leipzig. Die Redaction, welcher eine Abschrift des Entwurfs zur Veröffentlichung mitgetheilt war, hat jedoch das in Leipzig befindliche Exemplar für massgebend gehalten und jene Abschrift danach »corrigirt«.

*) Das Original ist im Besitz des Mittheilers.

schicken sie ihren Brief gefälligst gleich durch die Briefpost, denn lange kann ich nicht warten. Es braucht gar nichts als an Ludwig *van Beethoven* in Wien.

Es lässt sich nun Folgendes bemerken. Eine Jahreszahl hat Beethoven nicht angegeben; seinem Inhalt nach kann das Schreiben aber nur dem Jahre 1825 angehören. Die zwei Quartette, welche Beethoven anbietet, sind das in A-moll (Op. 132) und das in B-dur (Op. 130). Beide wurden im Jahre 1825 componirt; jedoch war zur Zeit, als Beethoven den Brief aufsetzte, das in B-dur noch nicht ganz fertig. Die vierhändige Clavier-Sonate taucht auch in der Correspondenz mit Diabelli auf. In einem Briefe vom 24. August 1824 an Diabelli macht sich Beethoven anheischig, eine vierhändige Sonate zu schreiben; und in einem anderen Briefe schreibt er sogar von vierhändigen Sonaten, welche Diabelli ganz gewiss erhalten würde. Dass Beethoven im Sinne hatte, solche zu schreiben, kann wohl nicht bezweifelt werden; man kann aber auch mit Sicherheit behaupten, dass kein Satz davon fertig geworden ist. Beethoven erwähnt ferner die von Marx redigirte Berliner allgemeine musikalische Zeitung. Die erste Nummer derselben erschien am 7. Januar 1824. Was endlich Ferdinand Ries, den Schüler Beethoven's, betrifft, so kann man bemerken, dass derselbe London nach zwölfjährigem Aufenthalte im Sommer 1824 verliess und nach Godesberg bei Bonn zog.

Was nun mit dem mitgetheilten Entwurf geschehen sollte, das erfahren wir aus einigen Briefen Beethoven's an seinen Neffen, in welchen auf jenen Entwurf Bezug genommen wird. In einem Briefe heisst es n. a.: »Lieber Sohn! Du siehst aus den Beilagen alles, — schreibe diesen Brief an Schlesinger.... Fasse manches besser, ich glaube, dass man auf 80 # wohl rechnen könnte. — Wenn es nöthig?! warte mit dem Brief an Galitzin, jedoch den an Schlesinger besorge Samstags«. In einem anderen Briefe, geschrieben in »Baden am 15ten Juli«, schreibt Beethoven: »Lieber Sohn! In dem Briefe an Schlesinger ist noch nachzufragen, ob Fürst Radziwill in Berlin ist. — Wegen den 80 # kannst du auch schreiben, dass selbe nur in C.-Gulden, der # zu 4 fl. 30 kr. brauchen gezahlt zu werden, jedoch überlasse ich dir das selbst, denn zu viel ist es nicht für den, da er England und Frankreich mit hat. — Wegen dem Wechsel von 4 Monathen must Du Dich auch recht ausdrücken« u. s. w. (Vollständiger findet man diese Briefe in den von L. Nohl herausgegebenen Briefen Beethoven's Nr. 356 und 358.) Der Neffe sollte also den Brief ins Reine schreiben und die Reinschrift dann befördern. Ob es geschehen, wissen wir nicht. Es ist aber nicht zu bezweifeln, da Schlesinger bald darauf (nach Schindler im August 1825, vgl. dessen Biogr. II, S. 113 und 118) eines der angebotenen Werke, nämlich das Quartett in A-moll, übernahm.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Grell, Eduard, Sechsunddreissig leicht ausführbare für alle Sonn- und Festtage feststehende liturgische Chorsätze und Antworten für drei Männerstimmen, mit beigefügten Bezeichnungen für die Athemzüge. Berlin 1870, Wilh. Müller. Partitur Pr. 20 Sgr.

Das Heftchen enthält die liturgischen Chöre nach Vorschrift der Agende für die evangelische Kirche in den kgl. preussischen Landen, nämlich: 1. Das »Ehre sei dem Vater« (nach dem Psalm), 2. das »*Kyrie eleison*« (nach dem Sündenbekenntniss), 3. das »Ehre sei Gott in der Höhe« für die gewöhnlichen Sonntage und die »grosse Doxologie« für die hohen Festtage, 4. das »*Alleluja*« und 5. das »Heilig« nebst den üblichen Antworten auf die Worte des Geistlichen, wie »*Amen*«, »Und mit deinem Geiste« etc. Fast sämmtliche Textworte sind verschiedene Male durchcomponirt. Es wäre unnütz ein Wort des Lobes über die Sangbarkeit, Gediegenheit und die Zweckmässigkeit der vorliegenden Arbeit zu sagen, welche wir allen kirchlichen Männervereinen, die nach einer wahren gesanglichen Ausbildung streben, auf das wärmste empfehlen. Der Meister Grell spricht sich über die Ausführung der Compositionen folgendermaassen in einem kurzen Vorwort aus: »Der Verfasser »der nachfolgenden Gesänge hat dieselben weder mit Tempo-»Ueberschriften noch mit Vortragszeichen versehen, da er von »den Lehrern und Chordirigenten, welche das Werk ihrer Auf-»merksamkeit würdigen und es benutzen können, sicher er-»warten darf, dass sie nach Anleitung der Textworte und des »musikalischen Satzes hierüber selbständig zu bestimmen voll-»kommen befähigt und berufen sein werden. — Im Allge-»meinen dürfte bei der Ausführung hauptsächlich dafür zu sor-»gen sein, dass die Bassstimme recht zahlreich, die zweite »Tenorstimme nicht zu stark besetzt ist, und dass alle Singen-»den nach der alten Gesangsregel, je höher desto sanfter, je »tiefer desto kräftiger die Stimmen erklingen lassen. — Bei »zahlreichen Chören können die Sänger der Zahl nach getheilt »werden und die eine Hälfte als erster Chor die Tuttis, die an-»dere als zweiter Chor (auch an einem anderen Ort der Kirche »aufgestellt) die Solos übernehmen. — Da für alle Texte meh-»rere Sätze in verschiedenen Tonarten vorhanden sind, so wird »ein Dirigent für jede gottesdienstliche Aufführung eine beson-»dere Wahl treffen und durch die absichtlich in sehr verschie-»denen Gestalten gegebenen und eingerichteten kleinen Ant-»worten jeden beliebigen Wechsel vornehmen und dazu die »bequemste Verbindung der Tonarten herstellen können. — »Für sehr nützlich hält der Verfasser den auch in diesem Werk »wieder angewendeten längst vergessenen Custos am Schlusse »jeder Zeile einer Stimme, woraus gesungen werden soll. Dies »harmonische Zeichen ist für diejenigen sehr hülfreich, fast un-»entbehrlich, welche wirklich mit Bewusstsein nach Intervallen »zu intoniren und fortzuschreiten angeleitet worden.« So weit der Verfasser; seine Arbeit schliesst sich eng einer anderen ähnlichen vor einigen Jahren erschienenen an, welche die Motetten nach dem Sündenbekenntniss ebenfalls in einfach dreistimmiger Behandlung enthält und folgenden Titel führt:

Zwanzig Motetten für jede Zeit. Für drei Männerstimmen von **Ed. Grell.** Neu-Ruppin 1864, R. Petrenz. Preis der Partitur 27 Sgr., der einzelnen Stimme 6 Sgr. netto.

Da diese Sammlung, obwohl sie schon vor längerer Zeit herausgekommen ist, noch nicht in unserer Zeitung besprochen und angezeigt ist, so halte ich es für Pflicht, die Herren Chor-Dirigenten und namentlich die Herren Seminar-Musikdirectoren auf dieselbe besonders aufmerksam zu machen. In musikalischer Beziehung bietet sie den Sängern eine reichere Auswahl von Gesängen als die erstgenannte, sowie auch einzelne Stücke derselben von grösserem Umfange sind. Die Ausführung geschieht nach denselben Grundsätzen; auch hier sind überall durch kleine Striche (‖) die zum Athemholen zweckmässigen Stellen bezeichnet. Grell hat den ersten Tenor als einen »höheren«, den zweiten als einen »tieferen« bezeichnet. Von dem höheren sagt er aber in der Vorrede, was von allen Männergesangvereinen nicht genug beherzigt werden kann: »Man glaube nur nicht, dass die höchsten Lagen der »Oberstimme durchaus von allen Sängern mit der vollen »Bruststimme gesungen werden müssen, und dass der richtig anschliessende Gebrauch des Falsetts entbehrlich oder »überall verwerflich und vom Uebel sei«. Trotzdem aber, dass die eine von den Tenorstimmen im Ganzen eine höhere Lage als die andere hat, benutzen beide dennoch ihre Stimmlage vollkommen sich bisweilen übersteigend und bewegen sich in den sangbarsten Wendungen, wodurch eben die Grell'schen

Compositionen so übend für die Stimmen und so zweckmässig für den Unterricht sind. Beim Gebrauch wird auch derjenige, welcher an die hier gebotene Schreibart sonst nicht gewöhnt ist, bald bemerken, welch' harmonische Wirkung diese dreistimmigen Sätze bei ihrer grossen Einfachheit und scheinbaren Schmucklosigkeit zu machen im Stande sind.

Blumner, Martin, Drei kurze Motetten für vierstimmigen Chor, Op. 27. Neu-Ruppin (1869 erschienen, jedoch leider ohne Angabe des Jahres!), Rud. Petrenz. Preis der Partitur 10 Sgr., der einzelnen Stimme 1½ Sgr. netto.

Die drei ohne Instrumentalbegleitung gedachten Motetten für Sopran, Alt, Tenor und Bass sind, wie auf dem Titelblatt besonders bemerkt ist, entweder einzeln oder im Zusammenhange, d. h. als ein aus drei Nummern bestehendes Stück zu singen und empfehlen sich durch einfache Harmonie und sangbare Stimmführung für kirchliche Gesangvereine und Schulchöre. Besonders anerkennend müssen wir hervorheben, dass die Stimmlage durchweg (auch im Alt) bequem ist und weder in der Höhe, noch in der Tiefe die schicklichen Grenzen übersteigt. In der Erfindung und im Ausdruck sind sie zwar nicht bedeutend, doch werden sie, gut gesungen, immerhin durch ihre Vocalmässigkeit einen wohlthuenden Eindruck machen und beim Gottesdienst u. s. w. wohl zu verwenden sein.

H. Bellermann.

Theorie der Musik. Leichtfassliche Anleitung zum Akkompagniren, zum Moduliren, Präludiren und Fantasiren, zum Extemporiren und Komponiren. — Ein Handbuch zum Verständniss der Musik; sowohl als Leitfaden zum Unterricht, wie zum Selbststudium; insbesondere für gebildete Dilettanten und angehende Organisten. Mit 560 in den Text gedruckten Beispielen und Aufgaben, von **C. L. Vieth.** Paderborn, 1870. Verlag von Ferdinand Schoeningh. VII und 263 Seiten gr. 8.

Ein langer Titel eines nicht sehr umfangreichen Buches, ja eigentlich drei Titel zu drei verschiedenen Büchern.

»Theorie der Musik« ist zunächst eine Sache für sich. Man pflegt sie zwar in neueren Lehrbüchern anzusehen als das Fach, unter welches Alles befasst wird, was die Musiklehre zum Zweck hat. Aber dies ist nur ein Beweis unserer heutigen musikalischen Begriffsverwirrung. Musiklehre in dem hier angegebenen, auf das Praktische gerichteten Sinne und Musiktheorie sind zwei weit verschiedene Dinge; Alles, was der Herr Verfasser dem Leser zu bieten beabsichtigt, gehört (wie schon im vorigen Jahrgang d. Bl. S. 357 bei einer ähnlichen Gelegenheit bemerkt wurde) in die Praxis der Musik. Klarheit in den Grundbegriffen, wenn auch für die Musikpraxis nicht schlechterdings nothwendig, bleibt doch immer eine schöne Sache.

Was nun zweitens eine »Leichtfassliche Anleitung« zum Accompagniren, Moduliren, Phantasiren bis hinauf zum Componiren anlangt, so hat diese ihren ganz eng begrenzten Zweck, und man wird hier ebensowenig etwas von musikalischen Problemen erfahren wollen, wie in einem Kochbuche von den chemischen Untersuchungen der Substanzen. Wer durch eine »leichtfassliche« Anleitung, also ohne viel Mühe und Kopfbrechen, dahin geführt werden soll, die genannten musikalischen Gerichte (Accompagniren, Moduliren, Präludiren, Phantasiren, Extemporiren und Componiren) auftragen zu können, dem muss man durch ganz bestimmte Recepte, ohne irgendwelche Begründung, unter die Arme greifen, wofür namentlich wieder die Küchenhandbücher mit ihrem »Man nehme ein Pfund Waizenmehl, ½ Pfd. Butter, 6 Eier« etc. ein unübertreffliches Muster darbieten.

Herr Vieth nennt sein Werk ferner »Ein Handbuch zum Verständniss der Musik«; item einen »Leitfaden« zum Unterricht — und Alles für »gebildete Dilettanten« wie für »angehende Organisten« gleichmässig zu gebrauchen. Ein »Handbuch«, bestimmt in das Verständniss der Musik einzuführen, ist wiederum etwas für sich, auch für einen weiten Kreis von Kunstfreunden und Musikern willkommen, aber nur dann, wenn es seinen Zweck genau ins Auge fasst und diesen ohne Abschweifung zu erfüllen strebt. Die Titelhäufung erklärt sich wohl weniger aus dem Bestreben, recht deutlich zu sein (»Der Zweck des gegenwärtigen Lehrbuches ist durch den Titel deutlich ausgesprochen«, heisst es im Vorwort), als vielmehr aus der Absicht, verschiedenartige Leser und Käufer auf den Inhalt aufmerksam zu machen. Eine solche Absicht ist durchaus unverfänglich; aber wir glauben nicht, dass sie ihren Zweck erreicht, es möchte denn das Buch selber durch seinen Inhalt anziehend wirken.

Ueber diesen Inhalt freut uns sagen zu können, dass die Darstellung anregend ist und auf einen geschickten Lehrer schliessen lässt. Ordnungslosigkeit und schwankende Begriffsbestimmungen sind beim mündlichen Unterrichte auch weniger nachtheilig, als beim schriftlichen, vorausgesetzt, dass kein vollkommener Cursus der Composition durchgemacht werden soll. Freilich gilt überall, dass Ordnung halbe Lehre ist. Das unklare Durcheinander rührt bei dem Verfasser nun zum Theil daher, dass zu Vielerlei vorgebracht wird. Als Beleg wählen wir was S. 16 über die Melodie gesagt ist: »Melodie ist die Folge einer Reihe von Tönen in rhythmischer Ordnung — die Hauptstimme, der Gesang. (Später werden wir sehen, wie die Melodie in verschiedenen Stimmen auftreten kann.) Es giebt Haupt- und Nebenmelodien. Das Wesentlichste oder die Seele eines Tonstücks, der eigentliche, wortführende Theil der musikalischen Rede ist die Melodie; die Harmonie ist ihr untergeordnet, trägt und unterstützt sie jedoch und verstärkt ihren Ausdruck«. Hierin sind einige Elemente zur Begriffsbestimmung der Melodie erwähnt, aber der Schüler ist durch das Voraufgehende in keiner Weise vorbereitet, sie zu fassen. Wirkliche Definitionen aber müssen entwickelt werden, eine aus der anderen. Der Herr Verfasser fährt unmittelbar darauf fort: »Eine eigentliche Melodie, als solche erfunden, leicht fliessend, singbar und von passendem Ausdruck, kommt zuerst in den Concerti Viadana's († 1634) vor (!), während bei früheren Tonsetzern und selbst bei Palestrina († 1594), dem grössten Kirchencomponisten der alten italienischen Schule, die melodischen Stellen mehr als Motive für den Contrapunkt erschienen, oder als ein Gesang, welcher eben dem Contrapunkte (oft auch nur der Accordfolge) ein zufälliges Dasein verdankt. Gute, schöne Melodien zu machen oder zu erfinden ist nicht Jedermanns Sache, und lassen sich dafür mehr Andeutungen als Regeln geben (Mattheson, Generalbassschule); die einzige allgemeine Regel heisst Symmetrie, oder wie A. B. Marx (Compositionslehre) sagt: Folgerichtigkeit und Stetigkeit«. Womit gerade so viel gesagt ist, wie mit allen leeren Worten, die nichts sagen. »Die meisten neueren Compositionslehrer knüpfen die Bildung von Motiven, Sätzen und Perioden an die Tonleiter, und fangen mit dem ersten Ton ihre Gebilde an.« (S. 16.) So ist es; mit dem ersten Ton fangen sie an, und mit Confusion hören sie auf. Alles, was in der Kunstlehre nur eine mechanische Grundlehre hat, kann nie zu einem gedeihlichen Resultat führen; und mechanisch ist die gegenwärtig verbreitete Musiklehre durch und durch. Wenn nun der Herr Verfasser bei seiner Aufgabe geblieben wäre, so würde er jene Verkehrtheit über die Erfindung der Melodie durch Viadana oberflächlichen Geschichtsbüchern nicht nachgesprochen haben, denn durch so bodenlose Ansichten bringt er sich und seine Schüler um das wahre Verständniss eines grossen Theils der musikalischen Kunst.

Was die Melodielosigkeit und »Unselbständigkeit« bei

Palestrina anlangt, so hat der Verfasser seine Worte in § 8 selber widerlegt. Hier erhalten wir folgende Auskunft über den Palestrina-Stil: »Die consonirenden Accorde können in der verschiedensten Folge an einander gereihet werden, wie es sich bei den Componisten des 16. Jahrh. im sogenannten Palestrina-Stil häufig findet, und welche Compositionsweise — als Sebst kirchlich — weil alle aufregenden Dissonanz-Accorde vermieden sind — sehnlichst zurück gewünscht wird. (A. G. Stein, die katholische Kirchenmusik.)« Hierzu giebt er das folgende Beispiel:

Palestrina.

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa.

Ist dies nun eine Melodie, welche nur »als Motiv des Contrapunkts« erscheint, nur »dem Contrapunkt ein zufälliges Dasein verdankt«, oder vielleicht gar »nur der Accordfolge«? Ist sie nicht vielmehr so selbständig, wie sie nur sein kann, und die »Harmonie ihr untergeordnet«, die sie »trägt und unterstützt und ihren Ausdruck verstärkt«? Unzweifelhaft; und in ihrem einfach wahren, erhabenen Ausdruck ist sie unvergänglich. Aber wo bleibt da das Gerede, welches man in den sogenannten Geschichten der Musik liest? Uebrigens ist dies nicht der **eigentliche** Palestrina-Stil, welcher vielmehr in den kunstvoll contrapunktischen, d. h. fugirten Sätzen gesucht werden muss.

In dem vorliegenden Lehrbuche kommt der Verfasser noch einmal auf die Melodie zurück, nämlich § 39, wo er ihr unter der Ueberschrift »Bildung von Melodien« von S. 216 bis S. 222 ein Kapitel widmet. Weil die Besprechung von allerlei älteren Melodieformen und Tanzweisen unmittelbar voraufgeht, erwarteten wir wenigstens eine Hinweisung auf die echte Melodienquelle. Aber was enthält dieser ganze Abschnitt? Nichts als »Motive«, à la Lobe aus einem Beethoven'schen Quartett herausgesponnen! Also die »Bildung von Melodien« löst sich auf in Motiv-Spielereien. Dahin muss man nothwendig gelangen, wenn man dem geistlosen Mechanismus Lobe's und ähnlicher Musikschulmeister Vertrauen schenkt; man spinnt sich hierin zuletzt so fest, dass man, wie unser Verfasser, bei den »angegebenen Melodieübungen« die »Symmetrie« und damit »ein absolutes Kunstgesetz« in der Hand zu haben meint. Zur wahren Einsicht in das Wesen der Melodie wird nur der gelangen können, welcher sich von der jetzt allgemein grassirenden Ueberschätzung des hauptsächlich in der Instrumentalmusik gebräuchlichen sogenannten thematischen Motive frei gemacht hat.

Bei dem Herrn Verfasser erwarteten wir in dieser Hinsicht eine bessere Methode, da die besondere Bezugnahme seiner Unterweisung auf Orgel und kirchlichen Gesang ihn eigentlich auf eine ganz andere Bahn hinwies. Aber auch bei ihm bleibt es wesentlich wieder das **Clavier**, auf welchem die Uebungen gemacht oder gedacht werden. Doch eben derjenige Theil der Musiklehre, welcher nebst der Orgel das Clavier hauptsächlich ins Auge fasst, ist zu unserem Bedauern sehr ungenügend und ohne feste Grundsätze, ja eigentlich irreleitend behandelt. Wir meinen hiermit die Kunst oder Fertigkeit des Accompagnements nach Anleitung eines blossen Basses. Der Verfasser versteht unter Accompagnement die ganze instrumentale oder orchestrale Begleitung, während es in der betreffenden Vocalmusik nur das bezeichnet, was der Organist oder Cembalist zu der ausgeschriebenen Musik auf Grund des *Basso Continuo* an begleitenden Harmonien hinzuzufügen hat. Und hierzu eine gründliche Anweisung zu geben, ist ebenso wichtig für die Sache, wie für den Schüler — sei er nun blühender Dilettant oder anfahender Organist oder was sonst immer — interessant und ziemlich leicht zu lernen. Aber davon erfährt man nichts; als Notenbeispiele figuriren hier moderne Lieder mit Pianofortebegleitung, die nichts nützen. Der Herr Verfasser schaffe sich nur immer mehr reinen Grund, denn zweifeln wir nicht, dass er uns beistimmen wird. *Chr.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Leipzig**. (»Der Haideschacht«, Oper von F. v. Holstein.) Am 29. Jan. fand hier die erste Aufführung einer Oper des in Leipzig lebenden Tonsetzers **Frans v. Holstein** statt und erntete allgemeinen Beifall. Das Werk ist unseren Lesern nicht mehr unbekannt, weil durch Herrn S. Bagge in dieser Zeitung bereits die Aufmerksamkeit darauf gelenkt wurde, als es noch Manuscript war; und später bei der von dem Dresdener Hoftheater unternommenen ersten Vorführung vor die Oeffentlichkeit ist es hier abermals eingehend gewürdigt. In der Erwartung, dass nun auch andere Bühnen dem Beispiele Dresdens und Leipzigs folgen werden, theilen wir heute noch mit, was u. a. die Leipziger »Deutsche Allgemeine Ztg.« bei Besprechung der jüngsten Aufführung über Holstein's Oper sagt. »Das Sujet seines selbstgedichteten, durch schöne kräftige Sprache ausgezeichneten Libretto hat Herr v. Holstein der Sage vom Bergmann zu Falun entlehnt, dessen Leiche aus der Tiefe des Schachtes, in welchem er verunglückt war, nach vielen Jahren unversehrt ans Licht gebracht und nur von der Geliebten erkannt wurde. An dieses Grundmotiv knüpft sich die Fabel der Oper dergestalt an, dass der Verschollene als Opfer der Rachethat des Sten Stirson erscheint, dessen Schwester Helge er in jungen Jahren geliebt, aber treulos verlassen hat. Einziger Zeuge des dunkeln Vorgangs ist Olaf gewesen, ein verlaufener Geselle, der, nun aus dem Kriege heimkehrend, von Stirson Belohnung für sein Schweigen begehrt. Viel wird gewährt, da aber Olaf auch Stirson's Tochter, Valborg, verlangt, stösst ihn dieser zurück, und der Arge strebt nun danach, den Gegner durch Offenbarung seines vermeintlichen Verbrechens zu vernichten. Zu diesem Zweck beschliesst er, in den »Haideschacht« einzudringen, wo der verunglückte Bergmann liegt, und verleitet den Ellis, den Geliebten der Valborg, der, ohne es zu wissen, des Verschollenen Sohn ist, und Björn, den Knaben Stirson's, mit ihm an dem verrufenen Ort zu forschen. Der harte Sinn des Vaters, der den jungen Ellis verstossen hat, treibt dem Bösewicht die beiden Opfer in die Arme. Der Schluss ist, dass das Bubenstück misslingt: Olaf kommt um, die beiden Verführten werden gerettet, sie bringen die Leiche des Mannes mit, der im Haideschacht begraben gewesen; er ist unverletzt, Stirson's Vorstellung von dem begangenen Mord erweist sich als Wahn, und Helge, die den falschen Mann unablässig gesucht, wird bei seinem Anblick durch den Tod von ihrem Irrsinn befreit. Diesen reich mit volksthümlichen und specifisch lyrischen Partien durchsetzten Stoff hatte der Componist ursprünglich als Spieloper behandelt, doch wurde er bestimmt, schon zum Behuf der ersten Aufführung, die im October 1868 in Dresden stattfand, sie durch musikalische Verarbeitung der Zwischenpartien zu bereichern. Infolge dessen sind die einzelnen Nummern durchgängig mit klangvollen Recitativsätzen verbunden, was ihnen hier und da vielleicht die Wirkung etwas schmälert, aber der künstlerischen Einheit sehr zu statten kommt. Und zeigt die musikalische Beschaffenheit des Werks in Hrn. v. Holstein die vorwiegend lyrische Begabung, so erreicht er dennoch eine wahrhaft dramatische Wirkung, indem er die einzelnen Partien charaktervoll durchführt und jeder ein bestimmtes ästhetisches Gepräge giebt, ohne sich in die typische Manier Wagner's zu verlieren. Der von schrecklichen Erinnerungen und der Angst vor Entdeckung gequälte cholerische Stirson, der brutale Olaf, der wildfeurige Ellis, der kecke trotzige Björn, und dagegen die rührende Gestalt der im Irrwahn dahinträumenden Helge, die holde helle Seele Valborg's mit ihrem schweren Pflichtenkampfe zwischen Kindesgehorsam und Liebe — das sind Elemente, welche nicht nur dem Gange der Handlung reiche Mannigfaltigkeit geben, sondern auch die einzelnen Figuren in ihren gegenseitigen Beziehungen sich wahrhaft dramatisch entwickeln lassen. Der Grundton ist sehr ernst, oft melancholisch, und dennoch entlässt das Werk den Hörer mit einer schönen harmonischen Stimmung, und nicht allein aus dem Grunde, weil zahlreiche heitere Episoden (wie der Gesang der Mädchen im ersten, die Lieder am Johannisfest im zweiten Acte) eingestreut sind, sondern weil alle Motive wahrhaft künstlerisch beherrscht erscheinen, weil vom Stoffe auf unserer Seele kein Ueberschuss lastend zurückbleibt; die Conflicte des Dramas finden ihre

Lösung gleichmässig in der Absicht des Dichters wie im Gefühle des Publikums. Das haben die beiden hintereinander folgenden Aufführungen am Sonnabend und Sonntag gezeigt, welche überdies für die Direction wie für den Componisten ganz besonders lehrreich sind, da das Haus das eine Mal gewiss ganz anders zusammengesetzt war als das zweite; und die Aufnahme am letzten Abend hat die des ersten durchaus, ja fast Punkt für Punkt bestätigt. Erst reservirt, wie es dem musikkundigen Bewusstsein unseres Publikums entsprach, belebte sich die Theilnahme und Zustimmung der Hörer von Nummer zu Nummer. Nach dem zweiten Act warmes und lebhaftes Lob, kräftiger Hervorruf des Componisten, im dritten wiederholter Beifallsrausch bei offener Scene und endlich ein unmissverständliches lautes Bekenntniss, dass die Oper die Herzen gerührt, die Ansprüche befriedigt hatte. . . . Haben wir in dem Stilcharakter von Holstein's Musik deutliche Verwandtschaft mit ästhetischen und technischen Eigenthümlichkeiten Robert Schumann's vor uns, wie andererseits in der Wahl des Stoffes und seiner tiefgemüthvollen Verarbeitung sich Beziehungen zu Marschner's Weise finden lassen, so tritt uns doch sein Werk mit einer Kraft der Originalität entgegen, welche der besten Anerkennung würdig ist. Das Streben, nur vom Vollendeten zu lernen, ist überall erkennbar, und darin liegt eine Signatur dieses Werkes, die uns mit grossen Hoffnungen für die Zukunft des Componisten erfüllt, wie sie uns zu rückhaltloser Anerkennung des bereits Geleisteten verpflichtet.« (Ueber den musikalischen Theil dieser Oper wird demnächst bei Besprechung des Clavierauszugs noch ein weiterer Bericht erfolgen.)

✱ **Berlin.** ф (»Samson«, aufgeführt durch den Stern'schen Gesangverein.) Am Freitag den 28. Januar führte der Stern'sche Gesangverein im Saale der Singakademie Händel's »Samson« auf und zwar in einer gegen frühere Aufführungen dieses Vereins veränderten Gestalt. Zu unserer Freude müssen wir berichten, dass der Herr Prof. Stern, welcher bisher gleich anderen Dirigenten an der Benutzung Mozart'scher, Mosel'scher, Mendelssohn'scher Partituren wie an einem Evangelium festhielt, endlich die Ueberzeugung gewonnen zu haben scheint, dass durch jene Art, das Händel'sche Orchester in ein modernes umzuwandeln, die Händel'schen Intentionen auf das Gröbste verletzt werden. Stern ist bei seiner jetzigen Aufführung der Original-Partitur gefolgt, und zwar mit Hinzufügung eines Blase-Instrumentalsatzes von Contrafagott, zwei Fagotten und zwei Clarinetten (stellenweise verstärkt durch Flöten und Posaunen) vom Hamburger Musikdirector L. Deppe. Dieser Instrumentalsatz soll die Orgel, wie sie sich Händel gedacht hat, ersetzen, und er that dies auch in einem befriedigenden Maasse, einen wirklichen Ersatz für den eigenthümlich ruhig-gleichmässigen Ton der Orgel zu schaffen, ist natürlich unmöglich. Ein grosser Vortheil war es ferner, dass in der jetzt gebotenen Gestalt des Oratoriums das Clavier (Pianoforte) wieder in seine alten Rechte treten konnte, d. h. als Begleitungsinstrument in den Recitativen und den eigentlichen ausgearbeiteten Sologesängen zu wirken, und zwar bei den letzteren in der Weise, dass dasselbe an solchen Stellen die Harmonie ausfüllt, wo die begleitenden Ober- und Mittelstimmen (seien es Violinen oder andere Instrumente) schweigen. Leider gestattet es der Raum nicht, hierüber ausführlicher zu sprechen; wir nehmen daher Bezug auf das in dieser Zeitung schon mehrfach hierüber Geäusserte. Durch das Zurückgreifen zur originalen Bearbeitung des Werkes erschien naturgemäss die ganze Musik in einem helleren, glänzenderen und klareren Lichte. Denn die Mosel'sche Bearbeitung erscheint dem modern verbildeten Musiker allerdings vielleicht blendender; sie ist in der That aber nur lärmend, geräuschvoll und harmonieleer und drückt alle Feinheiten und Schönheiten des Händel'schen Vocalsatzes nieder, welche jetzt zur vollen Geltung kommen konnten, sowohl in den Chören, als auch in den Arien (letztere namentlich hatten durch ungeschickte plumpe Zuthaten Mosel's arg gelitten). Diese angenehme Erleichterung in der Instrumentation wurde denn auch von allen Singenden lebhaft empfunden, welche die Chöre mit grosser Lebendigkeit, Energie und richtigem Verständniss vortrugen, froh, ihre eigenen Stimmen zur Geltung bringen zu können, was früher nicht immer möglich war oder nur durch eine Ueberanstrengung der Kehlen erzielt wurde. Ferner hatten wir durch die Benutzung der Originalpartitur den angenehmen Vortheil, einige von Mosel über Bord geworfene und somit bisher auch von Stern nicht berücksichtigte Musikstücke zu hören, wie die herrliche Scene zwischen Samson und dem prahlerischen Harapha vor dem Chore »Hör' Jacobs Gott«. Ungern vermissten wir freilich den vorhergehenden Chor, welcher die dritte Scene des zweiten Actes so ausserordentlich wirkungsvoll abschliesst: »Der Rathschluss Gottes gab dem Mann«. Man thut daher wohl daran, lieber von den Recitativen, so viel es der Zusammenhang erlaubt, fortzulassen, dagegen die ausgearbeiteten Nummern möglichst vollzählig zu bringen. — Die Solopartien waren grösstentheils in den vortrefflichsten Händen. Den Samson sang Herr Rud. Otto mit Würde und Anstand und wohllautender Stimme; die Basspartien hatte der kgl. Hof- und Opernsänger Herr Julius Krause übernommen, über dessen treffliche Leistungen auf dem Gebiete des Oratoriengesanges nur die Stimme grosser Anerkennung herrscht; die Altpartie war durch eine Sängerin wie Frau Joachim in ganz vorzüglicher Weise vertreten. Die Sopranpartie sang Miss Austin. — Die Clavierpartie war einem jugendlichen Pianisten, Hrn. Manfred, übertragen worden, welcher ihr nach Kräften gerecht zu werden suchte, obgleich er nicht immer den modernen »Pianisten« ganz abstreifen konnte. Seine Leistung ist indess zu loben. Wir hoffen, dass er auf diesem, ihm und den meisten Pianisten ganz neuen Felde der Clavierpraxis wenigstens die Ahnung bekommen hat, wie viel sich hieraus noch machen lässt, und die Anregung zu weiterem Studium. Die alten befiederten Flügel und überhaupt die Clavierinstrumente, wie sie zu Händel's Zeit in Gebrauch waren, verlangten eine streng gebundene Spielart mit ruhigem sicherem Anschlage, eine Geschicklichkeit, welche durch die Mechanik der modernen »Pianofortes« mit dem sogenannten Pedal fast ganz verloren gegangen ist. Auch das Orchester that unter der gewohnten sichern und energischen Leitung des Herrn Professor Stern seine Schuldigkeit, so dass die Aufführung als eine wohlgelungene zu bezeichnen ist. — Schliesslich können wir den Wunsch nicht unterdrücken, dass man aller Orten dem guten Beispiele des Stern'schen Gesangvereins folgen und endlich die abgeschmackten modernen Bearbeitungen Händel'scher Oratorien beseitigen möge. Man wird sich bald überzeugen, dass die originale Gestalt leichter ausführbar und wirkungsvoller ist und dabei noch den unter Umständen sehr bedeutenden äusseren Vortheil gewährt, weniger Aufwand von instrumentalen Kräften zu fordern. Bei Kirchenaufführungen ist ja die wirkliche Orgel vorhanden, die allerdings gewöhnlich in unseren Kirchen für dergleichen Musiken von viel zu grossem Umfange ist. Man muss sie daher mit Maass anwenden, nicht etwa volles Werk mit Mixturen ziehen, welche auch den stärksten Sängerchor todtschreien. Aber tausendmal lieber immer noch starke Orgel, als starkes Blech! Die Anwendung des Claviers ist auch in der Kirche nöthig und stets leicht zu beschaffen. Wir danken Herrn Professor Stern aufrichtig, dass er durch seine Samson-Aufführung einen Anstoss in dieser wichtigen Sache gegeben hat.

✱ **Berlin,** 4. Februar. Gestern Abend hatte der kgl. Domchor ein zweites Concert im Dome, unter Mitwirkung des Herrn Professor Haupt, veranstaltet. Das Programm enthielt kein einziges Stück von Palestrina, dagegen einen Chor aus dem Rossini'schen *»Stabat mater«*. Rossini gehört nicht mehr zu den Lebenden, und da nach der Sitte des kgl. Domchors in den von ihm veranstalteten Concerten nur Werke verstorbener Componisten gesungen werden, so hat der italienische Meister das Recht, nunmehr auch mit seinen kirchlichen Chören zum Repertoire des Domchors zu gehören. Nach der Ansicht Ihres Berichterstatters verhält es sich mit der erwähnten strengen Sitte folgendermassen. Sie ist eingeführt worden aus dem Grunde, um dem modernen Zeitgeschmacke nicht Thor und Riegel zu öffnen, auch wohl um nicht immer zu umgehende Gefälligkeiten, die nicht selten ohne Rücksicht auf den Werth der dabei ins Spiel kommenden musikalischen Erzeugnisse ausgeübt werden müssen, bei der Wahl der Nummern des Programms auszuschliessen, damit dasselbe stets einen reinen Spiegel desjenigen böte, was im Wechsel der Zeiten sich als wahrhaft Schönes behauptet hat. So aufgefasst ist die Sitte höchst löblich und wird auch von Betheiligten in dieser Weise empfunden werden. Jetzt aber, nach dem heutigen Usus, sieht es aus, als wenn der Domchor nur auf den Tod einer Berühmtheit wartete, um flugs, sobald sie das Auge geschlossen, mit einem neuen berühmten Namen sein Programm bereichern zu können, gleichviel ob jener berühmte Mann auf dem Gebiete der kirchlichen Musik Grosses geleistet habe oder nicht. Dass in dieser Hinsicht der Verfasser des »Tell« und des »Barbier von Sevilla« auch nur im Entferntesten seinen Landsleuten aus vergangenen Zeiten gleichkäme, lässt sich nicht behaupten, am allerwenigsten von einem Chore wie jenes *Quando corpus morietur* aus dem *»Stabat mater«*. Widert uns Deutsche schon eine Auffassung an, wie sie sich in den Worten *Paradisi gloria* kundgiebt, die einer Theater-Trompeten-Fanfare gleichen, wie ein Ei dem anderen, so wird dieser Auffassung keineswegs durch eine wohlklingende Stimmführung das Gegengewicht gehalten. Möglich, dass mit Orchesterbegleitung der Chor sich besser ausnimmt; ohne dieselbe a capella, wie der Domchor das Stück vortrug, ist seine Wirkung geradezu widerwärtig. Solche Stücke sollten grundsätzlich vom Programm der Domchor-Concerte ausgeschlossen bleiben, gleichviel ob der Verfasser der hochberühmte Rossini ist oder irgend ein Anderer. Die übrigen gesungenen Stücke waren zum grössten Theil bekannt. Wiederum befand sich unter ihnen die Bach'sche Motette »Jesu meine Freude«, allerdings ein Werk anderen Schlages wie das vorher erwähnte, gewaltig und gross in der Anlage und Ausführung und tiefergreifend, dennoch aber kein Werk, wie es für einen derartigen Chor passend und bestimmt ist. Es ist schon früher in diesen Blättern darauf aufmerksam gemacht worden, dass das viele Singen von Bach einem a capella-Chore schadet. Nun denke man sich den Nutzen für den Gesang des kgl. Domchors, wenn zu seinem

diesmaligen Concerte, zu dem es doch gewiss nicht (wie auch wohl zu merken war) an den sorgfältigsten Vorbereitungen gefehlt hat, zwei Stücke gewählt wurden, die, jedes in seiner Weise, so wenig dem a capella-Gesange zuträglich sind! Dennoch aber wollten wir dem Domchor für die abermalige Vorführung dieser Bach'schen Motette sehr dankbar sein — da es nur wenige Chöre geben mag, die dazu fähig sind —, wenn solchen Stücken in Palestrina, Gabrieli oder Orlando Lasso ein Gegengewicht gehalten wäre. Dass das wenigstens in nicht genügendem Maasse der Fall ist, beweist das gestrige Programm, das ausser den genannten aus Nummern von Allegri, Frank, Mich. Haydn und Scarlatti bestand. Die Ausführung der Chöre war im Ganzen recht gut, nur der Sopran zeigte hin und wieder Neigung zum Sinken. Einige Pianostellen gelangen vorzüglich. Zwischen den Chören sang Herr Otto eine Arie aus »Samson« und das Busslied von Beethoven mit schöner Stimme und gutem Vortrage. Es ist zu rühmen, dass man sich wieder der Sitte zu befleissigen scheint, die Mitglieder des Chores zu den Solo-Vorträgen heranzuziehen, wünschen wir dieser Sitte eine feste Gestaltung. Leider störte bei den Chören die widerspenstige Orgel ziemlich sehr, da sie fortwährend »heulende« Töne hören liess. Wann wird der Dom eine neue, seiner Bedeutung angemessene Orgel erhalten? Herr Professor Haupt spielte die bekannte Dorische Toccata mit brillantem und ruhigem Vortrage, so wie ein Choralvorspiel, in welchem letzteren jedoch die Schattenseiten der Orgel nicht zum Vortheil hervortraten.

* **Berlin.** (Zweiter Bericht über das S. 35 erwähnte Orgelconcert.) In der neuen St. Thomaskirche, die am Dienstag den 21. Dec. 1869 mit Orgel eingeweiht wurde, fand am Sonnabend den 15. Jan. 1870 ein von dem Organisten der Kirche, Herrn Succo, ausgeführtes Orgelconcert statt, zu dem das Ministerium und der Vorstand der genannten Kirche hatten Einladungen ergehen lassen. Das Programm war folgendes: 1) Freie Phantasie, 2) Choralvorspiel von J. S. Bach, 3) Arie von Haydn, 4) Adagio von Mendelssohn, 5) Pastorale von J. S. Bach, 6) Arie von Händel, 7) Fuge von J. S. Bach, 8) Phantasie von J. S. Bach. Es handelte sich darum, einem grösseren Kreise von Musikverständigen und Musikfreunden Gelegenheit zu geben, die prächtige, von W. Sauer in Frankfurt a. O. gebaute Orgel kennen zu lernen. Die Orgelbau-Anstalt des Genannten erfreut sich bereits eines über die Grenzen Deutschlands hinausgehenden Rufs, und dies sein neues Werk ist wohl geeignet, denselben zu befestigen und zu erweitern. Herr Succo wusste in der freien Phantasie die einzelnen Stimmen, deren Combinationen und Charakteristik sehr gut vorzuführen. Mit dem Fernwerk beginnend, das geheimnissvoll, wie aus einer anderen Sphäre, nicht unähnlich einer Aeolsharfe erklang, ging er allmälig auf das Ober- und Hauptwerk mit allen Stimmen über, welches eine Kraft und Fülle entwickelte, die eine überwältigende Wirkung ausübte. Zur Grundlage seiner Phantasie hatte er die Melodie »Nun ruhen alle Wälder« genommen, die er paraphrasirte und figurirte. Die schöne Wirkung des Crescendo-Zuges zeigte sich besonders in der Bach'schen Pastorale. Herr Succo hat nicht nur die Vorzüge der grossen Orgel ins beste Licht zu setzen gewusst, er hat sich auch gleichzeitig ein vorzügliches Zeugniss als Organist ausgestellt. Fräul. Antonie Kutzolt sang die beiden Arien aus der »Schöpfung« und dem »Messias« mit gutem Erfolge. (In einem demnächst hier stattfindenden Kirchenconcert wird man die Orgel auch als Begleit-Instrument zum Chorgesange kennen lernen.)

* **Prag.** *F. D.* Der Carneval mit seiner banalen Tanzmusik hat die wenigen Prag zu Gebote stehenden Concertsäle in Beschlag genommen und die Concertsaison ist momentan durch Terpsichores Verehrer unterbrochen. Statt classischer Musik hört und liest man gegenwärtig nur von Tanzmusikproben und manch jugendliches Talent hat jetzt Gelegenheit, seine im Schweisse seines Angesichts componirten Tanzstücke öffentlich von rauschenden Militärkapellen vorgetragen und auch zuweilen beklatscht zu hören. Es besteht nämlich bei uns die gar nicht verwerfliche Sitte, neue Tanzmusikstücke, die für einen bestimmten Ball componirt wurden, vorher öffentlich aufzuführen, um den Geschmack der tanzlustigen Welt kennen zu lernen, und Werke, die des allgemeinen Beifalls sich nicht erfreuen, still ad acta zu legen. Dies ist zugleich ein Sporn für die musikalischen Dilettanten, sich auf dem Gebiete der Tanzmusikcomposition zu vervollkommnen, und es sind gerade auf diesem Gebiete recht erfreuliche Resultate erzielt worden. Die Gesangvereine halten jetzt eine kurze Siesta, um dann in den Fasten mit frischen Kräften ihre Liedertafelconcerte wieder aufzunehmen. Vom Theater ist wenig Bemerkenswerthes zu vermelden; die nach langjähriger Ruhe aus ihrem Schlafe aufgerüttelten »Vier Haimonskinder« von Balfe haben wenig Beifall geerntet und sich wieder zur Ruhe begeben. Die philharmonischen Concerte, die unter der Leitung des czechischen Kapellmeister Smetana ins Leben gerufen wurden und stark in »Zukunft« und Glinka machten, haben wegen dieser Tendenz und ihrer nationalen Färbung wenig Sympathie sich erworben und sind, wahrscheinlich für immer, verstummt.

* **Karlsruhe.** In einem Symphonie-Concerte unter Levi's Leitung erregte »Eine Faust-Ouverture« von R. Wagner wegen ihrer grossen instrumentalen Wirkung besonderes Interesse. Es folgte eine Aufführung der C moll-Symphonie, welche besonders erwähnt zu werden verdient, weil man das Werk selten in solcher Vollendung spielen hört. Das von einem Mitglied der Hofkapelle correct vorgetragene Violin-Concert von Bruch erschien uns als eine ziemlich oberflächliche Composition von lediglich temporärem Erfolge. — Die Quartett-Soiréen der Herren Deecke, Lindner, Glück und Steinbrecher sind fortgesetzt, und der Beifall, den sie finden, steigert sich mit Recht. — In der Oper bleibt Frl. Murjahn nach wie vor der Liebling des Publikums. Neben ihr macht Fräul. Hausmann, welche erst im Herbst debütirt hat, ungewöhnliche Fortschritte, so dass sie sich als Elsa im »Lohengrin« allgemeinen Beifall errungen hat. Schade freilich, wenn so schöne Kräfte auf Werke verwandt werden müssen, wie die Oper der Frau Viardot-Garcia »Der letzte Zauberer«, Text von Iwan Turgenjew, deutsch von R. Pohl. Die Ausstattung und Aufführung war so gut, wie sie mit unseren Kräften überhaupt möglich ist. Bei der ersten Darstellung trat die Componistin in der Rolle eines jungen verliebten Jägers selbst auf. Allein über den Eindruck, den die vor einigen Decennien mit Recht gefeierte Künstlerin jetzt macht, so wie über Dichtung und Composition des ganzen Werks geziemt Nichts als — Schweigen. (Auch alle anderen Berichte, die uns zu Gesicht kamen, stimmen darin überein, dass der Durchfall dieser weiblichen Operette ein vollkommner war. *D. Red.*)

* **Tübingen,** 11. Jan. Pianist Ernst Deurer aus Heidelberg gab gestern hier ein ebenso durch reiche Mannigfaltigkeit werthvoller Compositionen, als durch ihre vorzügliche Aufführung ausgezeichnetes Instrumental- und Vocalconcert. Von Herrn Deurer selbst hörten wir seine Sonate in Des-dur vortragen, ein Werk ebenso interessant durch charakteristische Originalität der Gedanken, wie durch reiche anmuthige Durchführung derselben; desgleichen mehrere kleinere Clavierstücke von Paradisi, Händel u. A. Stets steigender Beifall belohnte den correcten, feinen und geschmackvollen Vortrag desselben. Unter den Vocalcompositionen zogen die gemischten Quartette des Concertgebers ganz besonders Aufmerksamkeit und Interesse der Musikkenner auf sich.

* **Stockholm,** 22. Januar. Unter den von dem Könige an den Reichstag erlassenen Propositionen wollen wir heute zwei als ganz besonders zeitgemäss hervorheben; beide gehören dem achten Haupttitel an, welcher die Anschläge für das Departement des Cultus und des Unterrichts enthält, und beide verlangen die Mittel zu der Aufführung von Gebäuden hier in Stockholm, nämlich für die musikalische Akademie mit ihren Lehranstalten und Sammlungen und für die königliche oder National-Bibliothek. Was die musikalische Akademie betrifft, so befindet sich dieselbe seit 1857 in einem bis 1872 gemietheten Locale, in dem sogenannten Kirstein'schen Hause, dessen Säle früher zu Bällen benutzt wurden. Da dies aber im höchsten Grade unbequem ist, so ist die Akademie bei dem Könige mit dem Gesuche eingekommen, den Reichsständen eine Proposition zu machen, ihr zum Aufbau nebst Einrichtung eines eigenen Hauses entweder auf einmal 150,000 Rth. oder jährlich ausser den jetzt zur Miethe bestimmten 1800 Rth., wozu die Akademie aus einem anderen Fond noch 285 hinzulegen könnte, einen Anschlag von 7000 Rth. zu bewilligen, wodurch die Akademie in den Stand gesetzt werden würde, eine zu machende Anleihe von dem erwähnten Betrage nicht nur zu verzinsen, sondern auch in 50 Jahren zu amortisiren, welche Zeit jedoch dadurch bedeutend abgekürzt werden könnte, dass sie ihre Räume zu Concerten, Vorlesungen u. s. ausmiethete. Der König hat diese letztere Alternative gewählt und dem Reichstage einen jährlichen Staatsanschlag von 7500 Rth. an die Akademie bis zur Amortisation der zu machenden Anleihe vorgeschlagen. Das neue Haus sollte im Fall der Bewilligung der Proposition auf einem der Krone gehörenden Platze auf Blasieholm, welcher durch die neue Regulirung des Hafens eine freie und leicht zugängliche Lage erhalten hat, aufgeführt werden. — Das Theater-Comité hat jetzt seine Arbeiten vollendet, und die königliche Proposition über diesen Gegenstand kann daher nicht lange mehr auf sich warten lassen. Das Blatt »Stockholms Posten« hält für wahrscheinlich, dass nicht nur zur Einlösung des von einer Privatperson angekauften und mit dem Opernhause gemeinschaftlich verwalteten Schauspielhauses und zur Regulirung der schwebenden Schulden der königlichen Theater eine grössere Summe für einmal, sondern auch ein erhöhter jährlicher Staatsanschlag erforderlich ist.

* **Lüneburg.** Als Ergänzung der in voriger Nummer S. 39 gemachten Mittheilungen fügen wir noch hinzu, dass L. Anger am 18. Januar in einem Alter von 57 Jahren verstorben ist. 1858 erhielt er den Titel eines kgl. Musikdirectors. Er hinterlässt ausser einem Vermögen von 45,000 Thlrn. auch ein soeben im Druck vollendetes vierstimmiges Choralbuch, das dazu gehörende »Melodienbuch« erschien bereits 1866 — beide im Verlag von Herold & Wahlstab in Lüneburg.

ANZEIGER.

[46] Im Verlage

von Robert Seitz in Leipzig

erschienen soeben:

Thlr. Ngr.

Hiller, Ferdinand, Op. 132. **Acht Gesänge** für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1, 2 . . . . . . à — 17½
Lachner, Franz, Op. 148. **Suite für Clavier in 4 Sätzen** . . 1 5
Pathe, C. Ed., Op. 124. **La belle Virginie.** Polka de Salon pour Piano . . . . — 12½
—— Op. 168. **Im duftenden Hain.** Idylle für das Pianoforte — 12½
Reinecke, Carl, Op. 92. **Zwei geistliche Gesänge** für Sopran oder Tenor mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Nr. 1. »In virtute tua.« Nr. 2. »Exaudi Deus« . . . . à — 10
—— Op. 104. **Offertorium:** »Felix es sacra virgo Maria« für Chor und Orgel ad libitum. Partitur und Stimmen . . . — 17½
Schauroth, D. von, Op. 18. **Sechs Lieder ohne Worte** für Pianoforte . . . . 1 —
Utermöhlen, A., Op. 12. **Wohin?** für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen . . . . — 12

[47]

Neue Musikalien

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Thlr. Ngr.

Bach, Joh. Seb., **Sechs Sonaten** für Violoncell. Für Pianoforte bearbeitet von Joachim Raff. Nr. 1 in Gdur. 20 Ngr. Nr. 2 in Dmoll. 22½ Ngr. Nr. 3 in Cdur. 22½ Ngr.

Brahms, Johannes, Op. 33. **Romanzen** aus L. Tieck's Magelone für eine Singstimme mit Pianoforte. Heft 2—5 à 1 —

Dietrich, Albert, Op. 19. **Sonate** für das Pianoforte zu vier Händen 1 10

—— Op. 20. **Sinfonie** in Dmoll für grosses Orchester. Partitur in 8⁰ 5 22

—— —— Orchesterstimmen 3 13

Eschmann, J. C., Op. 23. **Aus glücklichen Tagen.** Vier Gesänge für eine mittlere Stimme mit Pianoforte . . . . 1 —

—— Op. 19. **In stiller Nacht.** Fünf Gesänge für eine mittlere Stimme mit Pianoforte . . . . — 20

Haydn, Jos., **Rondo** für das Pianoforte. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von Rob. Schaab . . . . . . — 20

—— **Sinfonien** für Orchester, revidirt von Franz Wüllner. Nr. 3 in Cdur. Partitur. 8⁰ 1 10

—— —— Orchesterstimmen 2 23

Hiller, Ferd., Op. 124. **Thema und Variationen** f. Pianoforte zu vier Händen 1 5

Panofka, H., Op. 88. **36 nouveaux Exercices** progressifs pour Soprano ou Mezzosoprano avec Accompagnement de Piano 1 12

Raff, Joachim, Op. 116. **Capriccio** pour le Piano . . . — 20

—— Op. 117. **Deux Méditations** pour le Piano. Nr. 1, 2 à — 10

—— Op. 118. **Scherzo** pour le Piano . . . . — 20

—— Op. 120. **Chaconne** pour deux Pianos 1 23

Schumann, Clara, **Cadenzen** zu Beethoven's Clavier-Concerten. (Cadenz zum Cmoll-Concert, Op. 37. Zwei Cadenzen zum Gdur-Concert, Op. 58.) . . . . 1 —

Wüllner, Franz, Op. 20. **Erste Messe** für Chor u. Solostimmen. Partitur . . . . 1 —

—— —— Stimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass . . . . à — 12

[48]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Beethoven, L. v., Op. 67. **Symphonie** Nr. 5. Cmoll. Arrangement für 2 Pianofortes zu 8 Händen von C. Burchard. 3 Thlr. 12 Ngr.
Blumner, S., Mazurek für das Pianoforte. 12 Ngr
—— **Wiegenlied** für das Pianoforte. 12 Ngr.
Bruch, M., Op. 22. **Normannenzug.** Gedicht aus »Ekkehard« von J. V. Scheffel, für Bariton-Solo, einstimmigen Männerchor und Orchester.
Partitur 1 Thlr. 10 Ngr.
Orchesterstimmen 2 Thlr.
Clavierauszug 25 Ngr.
Solo- und Chorstimmen 7½ Ngr.
Haydn, Jos., Symphonien. Arrang. für das Pianoforte zu 2 Händen. Nr. 14. Ddur. 25 Ngr.
—— **Menuett** aus der Symphonie in Ddur Nr. 12. Für das Pianoforte bearbeitet von S. Blumner. 15 Ngr.
Mozart, W. A., Symphonien in Partitur. 8. 2. Band. Nr. 7—12. Roth cartonnirt. 3 Thlr.
—— **Trios** für Pianoforte, Violine und Violoncell. 3 Bände. Roth cartonnirt. 2 Thlr. 15 Ngr.
—— **Variationen** in Gdur für das Pfte. zu 4 Händen. Zum Concertvortrag zweihändig arrangirt von S. Blumner. 23 Ngr.
Schubert, Franz, 12 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Für gemischten Chor eingerichtet von G. W. Teschner. Heft 1. Partitur und Stimmen 1 Thlr.
Nr. 1. *Ave Maria!* Ave Maria! Jungfrau mild.
- 2. *Des Schiffers Liebesglück.* Dort blinket durch Weiden.
- 3. *Rosamunde.* Der Vollmond strahlt auf Bergeshöhn.
- 4. *An eine Quelle.* Du kleine grün umwachsne Quelle.
- 5. *Der König in Thule.* Es war ein König in Thule.
- 6. *Das Echo.* Herzliebe gute Mutter.

Schule, die hohe, des Violinspiels. Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Zum Gebrauch am Conservatorium der Musik in Leipzig und zum öffentlichen Vortrag für Violine und Pianoforte bearbeitet und herausgegeb. von Ferd. David. Nr. 1—23 in 3 Bänden. Roth cartonnirt. 8 Thlr.

[49] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

JOH. SEBASTIAN BACH.

Sechs Fragmente

aus den Kirchen-Cantaten und Violin-Sonaten

für Pianoforte

übertragen von

Camille Saint-Saëns.

Complet 1 Thlr. 10 Ngr.

Einzeln:

Nr. 1. Ouverture aus der 28sten Kirchen-Cantate. 15 Ngr.
- 2. Adagio aus der 3ten Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
- 3. Andantino aus der 3ten Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
- 4. Gavotte aus der 2ten Violin-Sonate. 7½ Ngr.
- 5. Andante aus der 3ten Violin-Sonate. 7½ Ngr.
- 6. Presto aus der 35sten Kirchen-Cantate. 7½ Ngr.

Sechs Orgel-Sonaten

für Pianoforte und Violine

eingerichtet von

Ernst Naumann.

Nr. 1 in Esdur 25 Ngr. Nr. 2 in Cmoll 1 Thlr. Nr. 3 in Dmoll 25 Ngr. Nr. 4 in Emoll 25 Ngr. Nr. 5 in Cdur 1 Thlr. 7½ Ngr. Nr. 6 in Gdur 27½ Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 16. Februar 1870. **Nr. 7.** V. Jahrgang.

Werke von E. Lassen.

1. **Symphonie in D-dur** für grosses Orchester componirt . . . (Georg II., Herzog von Sachsen-Meiningen gewidmet) . . . von E. Lassen. Partitur 155 S. gr. 8. Preis 6 Thlr. Orchesterstimmen 7 Thlr. Breslau, Jul. Hainauer. (1868.)
2. **König Oedipus** von Sophokles. Musik von E. Lassen. Einleitung, Chöre und Melodramen (nach der Donner'schen Uebersetzung). Partitur 157 S. gr. 8. Preis 4 Thlr. Clavierauszug 2 Thlr. Breslau, Jul. Hainauer. (1869.)
3. **Lieder:** *a.* Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Pr. 25 Sgr. — *b.* Drei Lieder für Bariton mit Pianofortebegleitung. Pr. $22\frac{1}{2}$ Sgr. Breslau, Jul. Hainauer. (1869.)

Herr E. Lassen, der Weimarsche Hofkapellmeister, hat in den letzten beiden Jahren mehrere Werke publicirt, von denen wenigstens einige geeignet sind das Interesse der Musiker zu erregen; es spricht sich in ihnen eine gesunde musikalische Empfindung und eine sehr respectable Gestaltungskraft aus.

1. Die Symphonie in D stammt schon aus dem Jahre 1868 und erschien gleichzeitig mit der Symphonie in Es von Bruch. Der Umstand, dass letztere ziemlich schnell an den Hauptorten zur Aufführung kam, ist für Lassen's Werk etwas nachtheilig gewesen, denn unsere meisten Orchester glauben mit Einer neuen Symphonie im Concertjahre ihrer Pflicht vollauf genügt zu haben. Dieselbe scheint nun aber nachträglich mehr in Aufnahme zu kommen, und dürfte die unlängst stattgehabte Aufführung durch die kgl. Kapelle in Berlin, wo sie mit Beifall aufgenommen wurde, wohl auch andere Orchestervereine veranlassen, mit diesem neuen Werke einen Versuch zu machen.

Mancher, der von einem (halben oder ganzen) Anhänger der Zukunftsschule etwas formles Weltstürmerisches erwartet, dürfte sich angenehm getäuscht finden. Es ist ein Werk in klaren Formen, recht natürlich im Ausdruck, frisch und anmuthig; dem Inhalt, den Intentionen, den Zielen nach leicht ab- und auszumessen, besteht im Wesentlichen zwischen Mitteln und Zweck eine wohlerwogene Harmonie. So wenigstens muss das Urtheil lauten, wenn man nicht gerade den absoluten Maassstab klassischer Vollendung, sondern manche andere Productionen unserer Tage dagegen hält.

Im Einzelnen bemerken wir noch Folgendes. Der Eingang ist etwas Intraden-mässig und könnte wohl noch zu manchen anderen Dingen leiten, als gerade zu einer Symphonie. Das Hauptverdienst der beiden Motive des ersten Satzes ist, dass sie gut contrastiren und das Hauptmotiv sich ganz deutlich als ein solches heraushebt. Was aber die Führung des letzteren anlangt, so kommen dabei einige erhebliche Mängel zu Tage. Es tritt schon im vierten Takte auf, und zwar in den Violoncells, worauf es die ersten Geigen ergreifen und vorläufig zum Schlusse, d. h. zum Uebergange in das andere Motiv hinführen, in dieser Weise:





Was hier zunächst auffällt, ist im neunten Takte der Zusammenstoss — denn so darf man es wohl nennen — des Schlusses der Melodie im Violoncell zuerst mit dem Basse als *h-e*, und sodann mit der Wiederholung der ersten Geige als *fis-a*. Es ist dies eine Kleinigkeit, aber eine bedeutsame Kleinigkeit. Wenn die Melodie als solche empfunden werden soll, muss sie für ihre Schlusswendung Raum und Ruhe haben; das *h* im Basse ist misslautend und störend. Und eins der bewährtesten Gesetze ist das, welches für den Eintritt der Nachahmung der Melodie fordert, dass die übrigen Stimmen eine zurücktretende Haltung, oft in dissonirender Lage, beobachten. Hier wird aber das *a* in der ersten Violine ganz verdeckt, weil die Melodie im Violoncell ihre Cadenznote emphatisch nach *fis* aufschwingt. Ein solcher Aufschwung ist nur im Sologesange oder -Spiel zulässig, in mehrstimmigen Sachen verliert er seine Berechtigung, klingt stumpf und hässlich und schadet den übrigen Stimmen. Die Hauptbedenken erregt hier aber das Verhältniss der Imitation in der ersten Geige zu der Grundmelodie im Violoncell. In den ersten vier Takten ist die Nachahmung ganz genau, im fünften schlägt sie um und wendet sich plötzlich abwärts nach Fis-moll; die Melodie wird dabei um einen Takt verkürzt, wodurch sich der plötzliche Ab- und Uebergang nur um so mehr bemerklich macht. Und zu welchem Zwecke wird diese überaus stumpfe, durch einen rein mechanischen Ruck des Basses zu Stande gebrachte Modulation hier vorgeführt? Ein künstlerischer Zweck ist nicht ersichtlich. Wollte man sagen, die Beantwortung des Themas dürfe keine Wiederholung sein, weil sie bestimmt sei, ein anderes Motiv hervorzurufen, so hätte dies zwar einen Schein von Wahrheit für sich, aber auch nur einen Schein; denn die Imitation erscheint dann doch immer wie eine Verirrung und die ganze Situation wie eine Verlegenheit, aus welcher das neue Motiv erst einigermaassen befreit. Durch eine solche Haltung verlieren die Motive ihre innere Bedeutung, ihre Selbständigkeit, und werden degradirt zu modulatorischen Phantasiereihen. Mit anderen Worten: die Melodie wird Phrase, die Statue wird Arabeske, phantastisches Füllstück einer starren harmonischen Hinterwand. Mit der Einbusse dessen, was den Kern der Melodie ausmacht, geht auch zweierlei verloren: das rhythmische Gleichmaass und die contrastirende Abfolge. Es wird wohl ein gut fundirtes Gesetz sein, dass man nie auf Kosten der Hauptmelodie trachten solle in den Gegensatz zu gelangen. Denn nichts ist leichter zu erreichen, als ein solcher Gegensatz: man hat nur nöthig, die Melodie natürlich sich entwickeln und rein austönen zu lassen, so ergiebt sich der Gegensatz von selber; wie ein Springquell wirbelt der belebende Contrast plötzlich amper. Jemehr sich die vorhergehende Melodie danach biegt und krümmt, desto weniger wird der Contrast eben als solcher empfunden, desto träger und einförmiger fliesst der Strom der Symphonie dahin. Was nun aber die Melodie an sich betrifft, so hat diese in der Kunst die Bedeutung eines Körpers, einer Gestalt, einer Existenz und nimmt die Rechte einer solchen in Anspruch. Die erste Bedingung ist die, dass die Melodie sich selber treu bleibe, denn hierauf beruht zunächst das ästhetische Wohlgefallen, welches sie erwecken soll; eine Melodie sei schön, oder geistreich, oder pikant, oder trivial — sie wird eine wirkliche Anziehungskraft nur dann bewähren, wenn sie die einmal gezogene Grundlinie als festen Charakterzug betrachtet und dabei beharrt. Ausschmückung, Ausgestaltung, Erweiterung, Verkürzung, Versetzung, imitatorische und thematische Verwerthung u. s. w. gehören recht eigentlich zur Ausbreitung ihres Wesens, wenn ein Ganzes von grösseren Dimensionen entstehen soll; aber die blosse Phrasirung oder, wie man es wohl passender nennen könnte, die Paraphrase der Melodie an die Stelle entweder der wirklichen Nachahmung oder der weiterbildenden Ausgestaltung ist damit ausgeschlossen. Denn diese greift den Körper der Melodie an und zerstört für den Hörer das, woran seine Theilnahme emporrankt, die Haft- und Haltbarkeit der Melodie, da er irre wird, welche Lesart gelten soll, das Thema oder die Paraphrase. Mit einer solchen Aenderung ist der Glaube des Hörers zerstört und der Zweifel beginnt. Warum den klaren Gang, nachdem er sich, genau der Vormelodie entsprechend, vier Takte hindurch in D-dur bewegt hat, mit einem plötzlichen Ruck nach Fis-moll werfen? Warum nicht der naturgemässe Abgang nach H-moll? entweder so:



oder so:

Letzteres würden wir vorziehen, weil ein wesentlicheres Glied der Melodie dabei zur Geltung kommt und das unwesentlichere wegbleibt. Empfunden wird dieser Mangel, diese Ungleichheit der rhythmischen Glieder, aber unter allen Umständen, wesshalb eine Umwendung der ganzen Melodie nach Moll wohl das einzig Zweckdienliche sein dürfte:



Hier ist keine Paraphrase, keine willkürliche Modulation mehr, sondern eine Umbildung der Hauptmelodie in das nächst verwandte Moll und damit ein zur Bereicherung dienender Gegensatz. Ob eine solche Umbildung nach Moll einem Componisten passt, ist eine andere Frage; vielleicht sieht er ganz hiervon ab und lässt sein Durthema lieber ganz in Dur verweilen: darin wählt Jeder die Mittel nach seinen Zwecken. Hier sollte nur hervorgehoben werden, auf welchem Wege die Melodie nothwendig entstellt werden müsse und auf welchem sie, in dieselben Spuren eintretend, dennoch in ihren Grundzügen treu bewahrt werden könne. Es sollte — wenn möglich mit einiger Eindringlichkeit — betont werden, dass die Melodiebildung der Cardinalpunkt ist, von welchem die Haupttugenden einer Composition ausstrahlen und an den auch das Schicksal aller Werke der Tonkunst geheftet ist. Und wir wollten hierbei zugleich andeuten, warum moderne Musikalien so selten die Oeffentlichkeit dauernd

fesseln und nach einigen Aufführungen wieder ins Archiv wandern. Bei der fast unbegrenzten Freiheit, welche durch die Entwicklung unseres Tensystems und unserer Tenorgane gleichmässig gewährleistet ist, sollte der Kern aller Musik die angelegentlichste Sorge der Unterweisungen und der Hauptgegenstand der Compositionsstudien sein, damit der Boden moderner Freiheit nicht von Schlingpflanzen bedeckt werde. Aber gerade in diesem Punkte hat unsere Musiklehre sich bankrott erklärt und das seltsame Bekenntniss abgelegt, dass die Melodie nicht zu lehren sei. Was aber nicht zu lehren ist, ist auch nicht zu lernen: und so tappen unsere Tonsetzer im Dunkeln und lassen sich von Parteien, Schulen und Richtungen gängeln. Die gegenwärtige Musik wimmelt voll Melodiekrüppel, und wer mit den seinigen das grösste Publikum gewonnen hat, gilt als Meister.

Um in Sachen der Melodie noch eine weitere Einzelheit zu beleuchten, wenden wir uns zu dem zweiten Satze, dem Andante. Der Autor hat den Versuch gemacht, ein ziemlich ausgeführtes Tenbild zu liefern, und das ist jedenfalls zu leben. Ob der musikalische Inhalt der Breite entspreche, ist freilich eine andere Frage, und wir wagen nicht sie zu bejahen. Um nun aber nicht den Schein auf uns zu laden, als wollten wir Einzelnes verbindungslos aus dem Ganzen herausreissen und daran eine Kritik üben, deren Grund oder Ungrund von dem Leser nicht controlirt werden könne, lassen wir ein Schema der Anlage des ganzen Satzes folgen. In sechs Gruppen.

A. Den Anfang macht das *piano* in den Saiteninstrumenten auftretende Hauptthema (8 Takte). Es folgt die Wiederholung desselben in den Bläsern eine Octave höher mit Schluss auf der Dominante (8 Takte). Nachklingen eines Motives aus dem Thema mit anderem Bassrhythmus, wobei ein *Forte* erreicht wird, und Hinführung auf eine neue Wiederholung (9 T.), dann diese Wiederholung (8 T.), nebst Nachklang derselben (3 T.).

B. Diesem Nachklange schliesst sich eine stark und nachdrücklich auftretende Zwischenmusik an, welche sich von *f* zu *ff* erhebt und dann zu *pp* absinkt, wo angelangt das zweite Thema andeutend hervorbricht (22 T.).

C. Nun diese zweite Hauptmelodie, *pianissimo* (10 T.). Motivartiges Nachklingen derselben mit anderem Rhythmus, wobei ein *Forte* erreicht wird, hinführend auf eine neue Wiederholung (16 T.); dann diese Wiederholung, auch *pp* (8 T.) nebst etwas fremdartigem Nachklang derselben, dem die Anfänge des ersten und des zweiten Themas verbunden folgen (17 T.). Also wesentlich die gleiche Anlage wie bei der Melodie *A.*

D. Hierauf haben wir in 60 Takten eine Durchführung, die sich natürlich des Materials der ersten Melodie bedient. Eingeleitet wird dieselbe durch die obige starke und nachdrückliche Zwischenmusik (s. *B*), die hier aber fast bis zur Unkenntlichkeit verändert ist (7 T.) und den Uebergang macht zu dem verkürzten ersten Motiv, welches sich *piano* in Fis-moll vernehmen lässt (6 T.); zum anderen Mal einfallend, leitet diese starke Zwischenmusik (9 T.) das gleichfalls verkürzte erste Motiv nach Es-moll, wo es in einem gleich wehmuthsvollen *Piano* ertönt (6 T.); zum dritten Mal (2 T.) führt sie dasselbe nach Es-dur (4 T.), und so je durch zwei *Forte*-Takte weiter erst nach F-dur (4 T.), dann nach G-dur, wo es aber nur im Basse mühsam lallt und stottert (4 T.); erst nach einer beschwerlichen und gefahrvollen Modulation zwischen Scylle und Charybdis, zwischen Been und Kreuzen (8 T.) langt die Melodie endlich wohlbehalten in C-dur an, um hier, zum ersten und letzten Male in ihrem Erdendasein, sich *Forte* auszusprechen (5 T.). Eine rhythmische Begleitfigur, welche nun allein zu Worte kommt, steigert dieses *f* zum *ff*, der Hauptlärm tritt also bei einer Stelle ein, welche nur ein rhythmisch-modulatorisches Füllsel und insofern inhaltlos ist. Diese Figur bricht sich von C-dur in aufsteigender Kraft Bahn nach Es-dur und sinkt dann zum *Piano* ab (9 T.), wobei sie

E. in das zweite Thema überleitet, welches nunmehr an die Reihe kommt, wiederum *pp* (10 T.), mit motivartigen Nachklängen, die zum *Forte* führen (16 T.) und dann zur Wiederholung des Themas (8 T.), gefolgt von Nachklängen nebst Vermischung des ersten und zweiten Themas (19 T.), wesentlich Alles wie oben *sub C*, nur mit dem Unterschiede, dass jetzt nicht mehr neuen Gestaltungen, sondern

F. dem Schlusse zugeschritten wird, den letzten 11 Takten, welche sich durch ein *pp* der ersten Hälfte des ersten Motivs einleiten und sodann mit den üblichen, hier keineswegs gesparten umbringenden Medicamenten zu Ende geführt werden.

Wir haben hier also zwei Hauptmelodien, von denen die den Anfang machende und die meiste Zeit in Anspruch nehmende erste in den ersten acht Takten dieses Satzes so lautet:



Die andere Hauptmelodie, welche mit der ersten mehr als gut ist um die Wette streitet, stellen wir gleich daneben; sie tritt ebenfalls zuerst in den Geigen auf.



Was hier sofort auffällt, ist die grosse Aehnlichkeit der beiden Melodien. Das Unterscheidende besteht fast nur in Aeusserlichkeiten (Rhythmus, Stärkegrad, Cadenz u. s. w.), während sie innerlich einander so gleich sind, dass eine für die andere gebraucht werden könnte, aber beide neben einander keinen Platz haben. Weil der Componist sie dennoch neben einander stellte, raubte er sich die Möglichkeit eines belebenden Contrastes und kam zu einer Musik, die wohlklingend, aber farb- und ausdruckslos ist. Dies ist auch der Grund, wesshalb das Andante den Eindruck einer zu grossen Länge machen wird.

Der Contrast, welcher den Hauptmotiven in ihrem Verhältniss zu einander eingeboren sein muss, ist durch den Tonsetzer hier auf andere Weise bewerkstelligt, nämlich durch das, was wir vorhin (s. *B* und *D*) als »Zwischenmusik« bezeichneten. Dieser vage Ausdruck wurde gewählt, weil wir Bedenken hatten, die betreffende Musik als ein wirkliches drittes Thema und damit als ein wahrhaftes Bindemittel der Satzglieder aufzuführen. Man urtheile selbst. Zuerst (s. *B*) hat es diese Gestalt:



u. s. w., also die einer (wenn auch unbeholfen) fugirten Nachahmung. Später (s. *D*) wechselt es die Kleider und tritt in einer ganz anderen Toilette auf:



welche es dann für die Folge beibehält. Hier sind in der Melodie keine Fugenschritte mehr zu spüren, dagegen in der Harmonie einige moderne »Errungenschaften« oder das, was man nach dem gemeinen Wortverstande harmonische Rippenstösse zu nennen pflegt. Lassen wir diese und fragen wir nur nach der Berechtigung einer derartigen Abweichung von dem einmal nachdrücklich eingeführten Motiv. Eine solche ist nicht vorhanden. Diese Zwischenmusik erhält dadurch etwas Unmotivirtes, und weil sie die Hauptmodulationen des Satzes in sich schliesst und alle Schritte der Melodien durch ein überlautes Machtgebot bestimmt, welchem die beiden Hauptmelodien sich auch ganz demüthig fügen, so ist klar, dass sie in dem ganzen Satze den *Deus ex machina* verstellt, ohne dessen Dazwischentreten ein Stillstand oder doch etwas ganz Anderes eintreten würde. Aber besagter *Deus* pflegt nur zu erscheinen, wenn irgend Etwas nicht in Ordnung ist; in einem wirklichen Organismus wird er nicht sichtbar. Dies ist der Punkt, von wo aus die Schwäche des vorliegenden Andante-Satzes erwiesen und die, wenn auch geschickte doch nur äusserliche Zusammenfügung seiner Theile aufgedeckt werden kann.

Ueber die beiden letzten Sätze genügen wenige Worte. In dem Scherze scheint uns der Ton sehr gut getroffen zu sein, wie auch durch Zartes und Derbes treffliche Gegensätze erzielt sind. Und in dem Finale zeigt der Componist sich so wenig ermattet oder überreizter Mittel bedürftig, dass er fast mit Haydn'scher Munterkeit sich bewegt. Oper und Clavier klingen auch mitunter an; aber wo klingen diese jetzt nicht an? Im Ganzen ist das Werk instrumental gedacht und ausgeführt. Concertdirigenten sollten es nicht ungehört bei Seite schieben; es ist eine leicht fassliche Musik, ganz geeignet der Menge der Hörer zu gefallen. (Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Richard Wagner. Sein Leben und sein Wirken. Ein populärer Vortrag von **Ludwig Nohl.** München 1869.

H. D. Dieser Vortrag bildet den Schluss zu einem drei Vorträge enthaltenden Cyklus, welche »das moderne Musikdrama« zum Gegenstande hatten, und deren beide frühere, über Beet-

hoven und über die Romantiker handelnd, hereits früher den Westermann'schen Monatsheften zum Druck überliefert waren. Nachdem Ludwig Nohl im Anfang seiner schriftstellerischen Laufbahn Mozart als den vollkommensten Componisten, Mozart's »Zauberflöte« als die vollendetste Schöpfung der dramatischen Musik hingestellt, zu welcher die ganze frühere Entwicklung nur gleichsam eine Vorbereitung gebildet; nachdem er hierauf den anfänglich misskannten Beethoven als den pries, der zu dem Bau seiner Vorgänger den Thurm der Vollendung hinzufügte; ist ihm nunmehr Richard Wagner der Künstler, »der jene früheren praktischen Anläufe zum Ganzen und Rechten mit dem ersten vollgültigen Erfolge zu krönen verstanden hat, und obendrein in Folge dieser seiner eigenen Bestrebungen auch dahin gelangte, jene Idee eines alle menschlichen Fähigkeiten zugleich umspannenden Gesammtkunstwerkes — richtig zu erfassen und zugleich theoretisch zu begründen«. Diese Ansicht durchzuführen, soll der gegenwärtige Vortrag versuchen, freilich nur in allgemeinstem Umrisse; eine tiefere Begründung aus der Geschichte und Aesthetik der Musik soll demnächst gegeben werden, vermuthlich in dem auf dem Umschlage verkündigten Buche: »Gluck und Wagner«.

Der Verfasser ergeht sich in der Einleitung in seiner bekannten Weise über die Bedeutung des Germanenthums für Geschichte und Kunstgeschichte; die Deutschen hätten vor Allen den Beruf und die Befähigung zu der Darstellung des grossen Gesammtkunstwerks, dessen Idee R. Wagner verfolge. Nun erzählt er Wagner's Leben, nach den von diesem selbst bei verschiedenen Gelegenheiten gemachten Mittheilungen. Dass er kein Wunderkind gewesen, dass im Anfang der Zug zur Poesie in ihm weit stärker gewesen als der zur Musik, wird hier nicht verschwiegen. Sein Entschluss, Musiker zu werden, führte ihn in Weinlig's contrapunktischen Unterricht und zum Studium Beethoven's, der auch das Vorbild seiner ersten Compositionsversuche war; diese wendeten sich aber bald dem dramatischen Fache zu. »Wir hatten nun freilich nicht Gelegenheit, die gesammten Jugendversuche näher anzuschauen, die Wagner im Gebiete der Oper gemacht; sie scheinen mehr oder weniger das Irren der Zeit, aber die Bahn zur Wahrheit« sagt Nohl S. 14. Verlangen nach einer grossen Künstlerthat, gegenüber manchen auf dem Grunde modernen Leichtsinns (S. 19) entstandenen früheren Versuchen, führte ihn nach Paris, wo er den »Rienzi« vollendete und in französischen und deutschen Zeitschriften seiner Unzufriedenheit Luft machte. Mit »Rienzi« hatte er die frühere Periode seines Schaffens und die Concessionen an die frühere Oper abgeschlossen; mit dem »Fliegenden Holländer« die Bahn seiner Selbständigkeit betreten. Es werden dann die wichtigsten Ereignisse nach seiner Rückkehr in einer Anmerkung kurz angegeben und hierauf zu der Betrachtung von Wagner's künstlerischem Schaffen übergegangen — über welches freilich nur der hier neue Aufschlüsse erwarten wird, der bisher keine Kenntniss Nohl'scher Schriften hatte. Wem dieses Glück bereits zu Theil geworden, der wird sich nicht wundern, hier von allem Anderen mehr als von Musik geredet zu sehen. Zwar wird in hochtönender Weise von dem Geiste der Liebe, in welchem für Wagner der Geist der Musik enthalten war, gesprochen, von dem durch die Musik belebten Gefühlsleben, welches Wagner zu den Quellen alles wahren Menschenthums, den alten deutschen Sagen, hinführte, und von der tiefen menschlichen Bedeutung aller dieser Sagenstoffe, die Wagner erkannt und zur Anschauung gebracht habe; aber sowie man von dem specifisch musikalischen Elemente, in welchem sich jener Gehalt darstelle, von den auf musikalischem Können, musikalischer Leistung beruhenden Wirkungen etwas Näheres hören möchte, wird man mit allgemeinen Bemerkungen und kurzen Versicherungen abgespeist und auf eigenes Hören verwiesen; eine wohlfeile Art, der musikalischen Charakteristik sich zu entschlagen. Und doch müsste Herr Professor Nohl sich gerade über das ausführlich äussern, worin er Autorität zu sein überzeugt ist. »Ueber den Werth der dichterischen Form dieser Werke freilich muss ich mich bescheiden«, sagt er S. 48, »diejenigen das Endurtheil sprechen zu lassen, die mit der Technik des Dramas sich näher vertraut wissen als ich, der ich mich leider der modernen Schwäche einer zu besonderen Vorliebe für die Tonkunst zu zeihen habe, als dass ich in jener Hinsicht ein entscheidendes Wort mitsprechen dürfte« — was mir in der Tonkunst allerdings zusteht, denkt man sich hinzu. Aber auch was über Idee und Behandlung der dramatischen Stoffe gesagt wird, enthält theils manches höchst Bedenkliche, theils viel werthloses und unnöthig breitgetretenes Räsonnemant: wir müssen die Geduld der Zuhörer bewundern, welche den zweiten Theil des Vortrags bis zu Ende angehört haben. Es muss einem förmlich schwindeln bei diesen phrasenreichen, in den höchsten und nicht immer untadelhaften Ausdrücken sich bewegenden Expectorationen über die Bedeutung der Sagen und deren Analogien. So wird S. 33 von der Gestalt des liebend leidenden Tannhäuser folgende Anwendung auf unsere Gegenwart gemacht: »Und ist es nicht eben dieser nicht zu vernichtende Sinn für die ewige Wahrheit der Natur gewesen, was in dem gährenden Menschheitsprocesse des letzten Jahrtausends diesen deutschen Geist nicht blos erhalten, sondern zur Rettung seiner und Anderer auf den Plan der Geschichte geführt hat! Wäre nicht vielleicht gerade so wie ein Jahrtausend zuvor die Menschheit in kalter Menschensatzung und wüstem Sinnentaumel zu Grunde gegangen, wenn nicht eben dieser deutsche Geist mit weltbestimmender Energie an die ewige Wahrheit der Natur und an die Nothwendigkeit der Einheit mit ihr wieder erinnert hätte, wenn das Menschenwesen soll!« [?] Wer das gelesen und verstanden hat und wen noch nach Weiterem dürstet, dem können wir noch reichlichen Stoff sublimster Erhebung und entzückenden Taumels versprechen. Bedenklich aber wird derselbe, wenn er zu einer Verherrlichung des Tristanstoffes verwendet wird (S. 39), wenn auch hier der, unserem »germanischen« Sittlichkeitsgefühl doch sehr gewaltig widerstrebende Inhalt einer nicht germanischen Sage in gleicher Weise gepriesen wird. Oder genügt etwa ein Liebestrank, um Tristan, »den hehren Helden« (S. 42), unserem sittlichen Gefühle gegenüber für seine verbrecherische Schwachheit zu entschuldigen?

Wir könnten noch manche Betrachtung hinzufügen; doch scheint uns die Veranlassung dazu nicht genügend. Bemerken wollen wir nur noch für die, welche es noch nicht wissen sollten: dass Nohl nicht nur Wagner-Verehrer ist, sondern mit der gesammten »neudeutschen« Schule durch Dick und Dünn geht. Wie Wagner der Vollender des Dramas, so ist ihm jetzt Franz Liszt der Neubegründer der instrumentalen Kunst, der Schöpfer einer neuen, grösseren Form der reinen Musik nach Beethoven (S. 49). Man muss gespannt sein, welche Wandlungen er noch ferner durchmachen wird.

A. Berlijn.

Nekrolog. *)

A. Berlijn, Compositeur, né à Amsterdam, le 2 Mai 1817. Mr. *Bernard Koch* lui donna les premières leçons de piano et de violon. — Mr. *Louis Erk*, élève de *Schneider* de *Dessau*, le prit sous sa direction, lui enseignant l'harmonie et la composition; en 1839 il partit pour *Leipsig* et profita de conseils des grands maîtres. Mr. Berlijn, à son tour, s'occupa de musique de Théâtre. En relation avec M. Moulineuf, chef du Théâtre

*) Eingesandt von der Wittwe. Herr Berlijn starb am 18. Jan. 1870 in Amsterdam. *D. Red.*

français à Amsterdam, celui-ci lui confie deux poèmes: *Ledoiska* et *les Méprises par ressemblance;* 1840 il compose l'opéra »die *Bergknappen*« (les Mineurs) poème de *Körner*. Cet opéra fut représenté à Amsterdam, *Février* 1841, sous la direction de van *Bree*, et les éloges les plus flatteurs furent prodigués à l'auteur; de 1836 à 1842 on représenta au Théâtre d'Amsterdam, *douze* ballets et plusieurs drames avec *choeurs:* en Novembre 1842, l'opéra *Proserpine;* puis, (lors de son séjour à Bruxelles) il compose l'opera *le Lutin de Culloden* (encore manuscrit). Plusieurs morceaux de cet opéra furent exécutés à son concert donné à Paris, salle Herz, Mai 1846. En 1843 Février, sur la demande de S. M. Guillaume II, Mr. Berlijn fit entendre à la cour de la Haye, en présence de la famille royale et du corps diplomatique, plusieurs morceaux de ses opera's. S. M. le Roi lui fit remettre, à cette occasion, les insignes de l'ordre de la couronne de chêne.

Mr. Berlijn a composé plus de deux cents Oeuvres, la plupart publiées à *Leipsig* et à *Amsterdam;* on cite encore parmi ses manuscrits un *Oratorio*, »*Moses auf Nebo*«, un *Tantum Ergo*, une *Messe* à grand orchestre. La musique de Berlijn dénote un compositeur expérimenté: on y remarque beaucoup de verve, de la grâce et une profonde science harmonique. En 1844 il a eu l'honneur que le célèbre *Fétis* dirigeât son *Ouverture Triomphale*, que l'auteur a dédiée à *Mendelssohn Bartholdy*. 1857 Novembre, Mr. *Louis Spohr* a dirigé sa *Sinfonie*, à *Cassel*, avec grand succès, et c'est là un de ces faits qui prouvent en faveur du talent de Mr. Berlijn; il a reçu les distinctions suivantes: la *médaille d'or du mérite civil*, du Roi des Belges (1845), du Roi de Danemarc (1845), du Roi de Grèce (1846), du Roi de Suède (1848), de l'Empereur Ferdinand d'Autriche (1848), de S. A. R. le Prince Frédéric des Pays-bas (1858), du Roi de Hollande (1860), du Duc de Saxe-Cobourg (1864), du Duc de Nassau; il a été membre de l'académie Ste. Cécile de Rome, et de la Société archeologique d'Athènes etc.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Wien.** Im Hofoperntheater ist Herr Doppler zum ersten und Herr Kaesmeyer zum zweiten Balletmusik-Director ernannt. Die Ernennung fällt gerade in die Zeit, wo der Tanzschwindel in Wien so ziemlich jedes andere Vergnügen in den Hintergrund drängt, hat also insofern den passendsten Moment getroffen. Von dieser Ballsucht, die fast zwei Monate lang Alles absorbirt, in ihren Vor- und Nachwirkungen sich aber über noch einen bedeutend grösseren Zeitraum erstreckt, hat man im übrigen Deutschland, namentlich im Norden, zum Glück keinen Begriff, denn was dort jetzt einige Male mit oder ohne Masken ins Werk gesetzt wird, ist wahre Kinderei gegen den fanatischen Ernst, mit welchem unser leichtes Wiener Völkchen die Ball-Angelegenheiten behandelt. Dies lockert die Singchöre und raubt ihnen die besten Winterwochen zur Uebung. Die »Ballchronik« nimmt jetzt in hiesigen Zeitungen einen grossen Raum ein. Der Wiener Männer-Gesangverein hat natürlich auch seinen »Narrenabend«. Diesem Fasching-Unwesen verdankt man es auch, dass der grosse Saal in dem neuen Musikvereinsgebäude musikalisch nicht so zweckentsprechend ausgefallen ist, wie nöthig gewesen wäre. Es sollte ein Musiksaal und Ballsaal zugleich werden, und dadurch ist in den Händen unserer aufdringlichen Architektur nur ein Ballsaal daraus geworden. Sehr lehrreich! aber wer wird geneigt sein, eine heilsame Lehre daraus zu ziehen? Gerade hier wäre der Ort gewesen, der Tanzsucht einen Damm entgegen zu setzen, mögen Hof und Stadt tanzen so viel sie wollen, aber über die Schwelle des neuen Musikhauses hätten Ball- und Narrenzüge nicht kommen dürfen. Gesellschaftliche Sitten oder Unsitten macht man nur schlimmer, indem man ihnen neue Opfer bringt. Nicht Alles gehört zusammen, was sich der Musik bedient. Wiener Munterkeit möge freien Lauf haben, denn die Tanzweisen, welche von hieraus in alle Welt flogen, sind keineswegs zu verachten, aber diejenigen, in deren Hand die Pflege des besten Theiles der Tonkunst gelegt ist, sollten so viel selbstbewussten Stolz und so viel gesunden musikalischen Verstand besitzen, streng ihr Gebiet abzugrenzen. Die Mittel würden schon auf andere Weise zu beschaffen sein. Aber die Geschichte ist im Zuschnitt verdorben, und überall wird nun getanzt. Das Einzige, was noch fehlt, wären Verfassungsbälle, von denen eine ganze Serie in effectvoller Steigerung zusammengebracht werden könnte, wenn man z. B. mit einem Reichsraths-Ball anfinge und zu einer Vereinigung mit den ungarischen Abgeordneten, den Delegirten u. s. w. fortschritte. Der Ernst der Zeit, die Wichtigkeit vorliegender Fragen und staatlicher Conflicte wird es nicht dazu kommen lassen, und allem Anschein nach wird der Fortschritt Oesterreichs zunächst auch ein politischer sein, aber die Berechtigung zum Tanzen ist hier mindestens eben so gut vorhanden, wie bei der Gesellschaft der Musikfreunde oder anderen Chorvereinen. Auch diese Musikgesellschaften werden ihre eigentliche Aufgabe, Pflegestätten wahrer musikalischer Cultur zu sein, niemals erfüllen können, wenn sie sich ihr nicht mit ganzem Ernste widmen. Es giebt Viele, die dies erkennen, nur fehlt die rechte Vereinigung.

* **Wien.** Wiederholten Einladungen seiner vielen Verehrer folgend, kam J. Offenbach kürzlich von Paris hier an, bei welcher Gelegenheit das Carltheater eine neue Musikposse von ihm »*Vert-Vert*« (Kakadu) zur Aufführung brachte. Beifall und Zulauf waren sehr gross. (Herr Offenbach ist schon wieder nach Paris zurückgekehrt.) — Als ein erfreuliches Gegenstück ist das Concert der Singakademie im kleinen Redoutensaal Ende Januar zu bezeichnen, welches sehr besucht war und einen neuen Beweis lieferte, dass dieser Chorverein unter der Leitung Weinwurm's im besten Aufstreben begriffen ist. Seinem eigenen Fortschreiten entsprechend scheint auch die Theilnahme des Publikums diesem Vereine sich immermehr zuzuwenden. Das genannte Concert bestand aus verschiedenen Chören und anderen Sätzen, das grösste Stück des Programms war Händel's Utrechter »Jubilate«. Den »Signalen« wird hierüber geschrieben: »Der Glanzpunkt des Abends war die dritte Abtheilung, in der zum erstenmal Händel's Jubilate, 1713 componirt, zur Aufführung kam. Die Chornummern, zweimal durch ein reizendes Duett und Terzett getrennt, entfalteten sich in ihrer Pracht gleich einer strahlenden Sonne. Man glaubte einen dreimal so stark besetzten Chor zu hören. Namentlich der markige Chor ‚Ehre sei Gott' und die Schlussnummer glichen einem wahren Tonstrom. Hoffentlich wird der Verein dies mit lautem Beifall aufgenommene Werk bald wiederholen und wird sich dann wohl auch ein Orchester dazu finden. 1713 componirt und 1870 zum ersten Mal aufgeführt — und da klagt man über Mangel an Novitäten! Dem thätigen Director Weinwurm aber gebührt vollstes Lob für diesen Abend.«

* **Wien.** Die »Meistersinger« werden in den nächsten Tagen hier zur Aufführung gelangen. Ueber die fortdauernd »gemüthliche« Wirthschaft der Direction schreibt die N. fr. Presse: Die Direction des Hofoperntheaters lässt wieder einmal durch die Oesterr. Correspondenz versichern, das bestehende Verbot der Einlassung von Fremden zu Proben im Hoftheater werde bei den Proben zu den »Meistersingern« streng beobachtet werden und ‚Niemand ohne Unterschied' bei irgend einer Probe Einlass finden. Man kennt das; das Haus sieht sich bei der Generalprobe nach einem solchen Communique wie ein ausverkauftes aus! Wozu diese ewigen Versicherungen, die man gewiss nicht hält, oder höchstens nur gegen Journalisten, damit das Publikum nicht erfährt, dass die Oper schon vor der Aufführung durchgefallen ist. Ein solcher Unfall wird aber doch bei den »Meistersingern« nicht passiren können.

* **Berlin.** ф (Nachschrift zu dem Bericht über Stern's Aufführung des »Samson« in Nr. 8.) Ich kann mir nicht versagen, Ihnen noch in Kürze mitzutheilen, wie sich unsere Localkritik über das geäussert hat, wodurch Stern's Aufführung sich von den bisherigen Aufführungen solcher Oratorien unterschied und den Anstoss zu einer besseren Praxis zu geben geeignet ist. Der Berichterstatter der Vossischen Zeitung, Herr Dr. Gustav Engel, schreibt über die Instrumentation wie folgt: »Für die Instrumentirung war das Arrangement des Musikdirector Deppe in Hamburg benutzt worden, das in geschickter Weise die Orgel durch Orchester-Instrumente und Clavier zu ersetzen sucht, ohne jemals ein dem Stilgesetz Händel'scher Musik widersprechendes Element hinzuzufügen. Der Clavierton bleibt allerdings immer etwas Befremdendes und Störendes, da er den Ton nur skizzenhaft andeutet, anstatt ihn voll ausschwingen zu lassen. So lange wir nicht einen Concertsaal besitzen, dem eine Orgel als Hintergrund dient, wird dieser Mangel nicht zu beseitigen sein«. Das Urtheil würde anders lauten, wenn der genannte Herr Berichterstatter sich nur die Mühe nehmen wollte, den längst klar gelegten Sachverhalt zu beachten. Wenn man den Glauben hegt, das Clavier solle die Orgel ersetzen, dann muss man es allerdings sehr unvollkommen finden. Aber nicht im mindesten hat es diese Aufgabe. Es steht für sich selber, da es bei Händel und in der gesammten ältern Musik ein unentbehrliches Glied des Orchesters war, nämlich der alte Flügel oder Cembalo. Was Herr Engel ihm als Mangel anrechnet, ist eben sein Vorzug und seine Eigenthümlichkeit; namentlich war dies bei dem leider ganz verdrängten alten

Orchesterflügel der Fall. Ein anderer unserer Kritiker, Dr. Otto Gumprecht, stösst in dasselbe Horn: »Stern benutzte, um die Orgel zu ersetzen, eine Bearbeitung des Hamb. Musikdirect. Deppe, die, soweit wir es zu beurtheilen vermögen, eine sachkundige Hand verräth. Nur in einer Beziehung können wir ihr nicht das Wort reden, sie hätte, wie uns dünkt, gänzlich darauf verzichten sollen, das Clavier zu Hülfe zu nehmen. Abgesehen davon, dass dies Instrument mit dem Orchester zu einem Ganzen nimmermehr verschmilzt, hat seine Intonation das Eigenthümliche, dass sie der Aufführung allen Festglanz abstreift. Aus dem Concert glaubt man sich in die Probe versetzt, wo das Werk in Schlafrock und Pantoffeln sich präsentiren darf« (Nationalzeitung.) Wenn es nur nicht der Herr Kritiker ist, der sich diesmal in Schlafrock und Pantoffeln präsentirt! Dass das Clavier mit dem Orchester »zu einem Ganzen nimmermehr verschmilzt«, fällt unseren Kunstrichtern bei den modernen Clavierconcerten, wo die unbarmherzigste Hämmerei und Klapperei stattfinden darf, niemals ein, aber bei diesen oratorischen Werken, wo es so naturgemäss sich einfügt, wo es ein organisches Glied der ganzen Begleitung bildet und von den alten Meistern als unerlässlich überall, auch bei den pomphaftesten Aufführungen, angewandt wurde und durch nichts zu ersetzen ist — hier »verschmilzt es nimmermehr«! Und warum nicht? Weil einige tonangebende Musiker das Stichwort ausgegeben haben, welches nun die Kritik treulich und sachunkundig nachspricht.

✱ **Köln.** Das neue Jahr hat hier ziemlich still begonnen und erst gegen Ende des Januar entwickelte sich in unseren musikalischen Kreisen wieder reges Leben. Das siebente Gesellschafts-Concert, welches am 25. Januar unter Leitung des Musikdirectors Weber stattfand, brachte zwei oft gesehene, aber immer mit Freuden begrüsste Gäste, Frau Schumann und Carl Hill. Letzterer sang den Liedercyklus »An die entfernte Geliebte« von Beethoven und die Soli in der »Walpurgisnacht« von Mendelssohn und in der Ballade »Schön Ellen« von Max Bruch. Frau Schumann spielte ausser dem C moll-Concert von Beethoven zwei Solostücke »*All' antico*« von Hiller und Impromptu (F-moll Op. 142) von Franz Schubert. Dass beide Gäste durch den grössten Beifall ausgezeichnet wurden, brauche ich kaum zu erwähnen. Auch die Haltung des Chores in der Ballade von Bruch sowohl, wie in der »Walpurgisnacht«, fand allgemeine Anerkennung, ebenso wie die Aufführung der Symphonie in B-dur von Gade. — Am 31. Januar veranstaltete Frau Schumann unter Mitwirkung des Frl. Schönerstedt aus Düsseldorf und der Herren Rensburg und von Königslöw von hier eine Soirée, die ausserordentlich zahlreich besucht war. Das Programm umfasste das Trio in B-dur Op. 97 von Beethoven, »Waldscenen« von Schumann, Romanze für Violine von Reinecke, Ungarische Tänze von Brahms, Capriccio in E-dur (Op. 33) von Mendelssohn, Arabeske von Schumann und Polonaise in As-dur von Chopin. Mit ganz besonderem Beifall wurden das Trio von Beethoven, die »Waldscenen« von Schumann und die Ungarischen Tänze von Brahms aufgenommen. — Ich benutze diese Gelegenheit, um die Aufmerksamkeit Ihrer Leser auf den jüngsten der hiesigen musikalischen Vereine, den Bachverein, zu lenken, der sich trotz des kurzen Zeitraums seiner Thätigkeit eine vollständig ebenbürtige Stellung neben den übrigen hiesigen Vereinen errungen hat. Die Gründung desselben verdanken wir den Bestrebungen des Professor Rudorff, welcher mit der anerkennenswerthesten Aufopferung von Zeit und Mühe vor etwa zwei Jahren den Verein ins Leben rief und so rasch förderte, dass derselbe am Charfreitag des vorigen Jahres an die Oeffentlichkeit treten konnte. Seitdem entwickelte sich ein frisches Leben in dem Vereine, der jedoch durch den Abgang seines Gründers nach Berlin einen sehr empfindlichen Verlust erlitt. Hr. Bitter übernahm nun die Leitung desselben, und seiner hingebenden Thätigkeit ist es, neben dem lebhaften Interesse der Vereinsmitglieder, zu danken, dass der Verein glücklich weiter gedieh. Den sprechenden Beweis dafür lieferte die öffentliche Aufführung, welche am 9. Januar in dem sogenannten Isabellensaale des Gürzenichs stattfand. Die Präcision des Chores wussten alle Zuhörer nicht genug zu rühmen. Zur Aufführung kamen von Bach die Cantate »Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist« und ein Concert für drei Claviere mit Begleitung von Streichinstrumenten, bei welchem die Clavierpartien von Mitgliedern des Vereins recht gut ausgeführt wurden, ferner zwei Chöre a capella — »*O bone Jesu*« von Palestrina und »*Adoramus te Christe*« von Corti, sowie das *Stabat mater* von Astorga. Die Solopartien waren ebenfalls durch Mitglieder des Vereins, deren im Ganzen etwa sechzig sind, recht gut besetzt. An tüchtigen Kräften fehlt es dem Vereine also nicht, und dass der Dirigent dieselben geschickt zu leiten versteht, beweist, wie ich schon sagte, der Erfolg der Aufführung. Doch das ist es nicht allein, worin die Bedeutung des Bach-Vereins für die hiesigen Verhältnisse beruht; denn tüchtige Schulen für Chorgesang haben wir auch in den beiden älteren Gesangvereinen, der Singakademie, welche unter der Leitung Weber's steht, und dem Städtischen Gesangvereine, dessen Versammlungen Gernsheim leitet. Wollte man den Bach-Verein nur als eine Schule für Chorgesang betrachten, so wäre er überflüssig, man könnte dann seine Thätigkeit sogar schädlich nennen, weil er den beiden seit langen Jahren bestehenden Vereinen unnöthiger Weise Concurrenz machte, die eine Zersplitterung der Kräfte zur Folge haben würde. Die Bedeutung des Bach-Vereins liegt vielmehr in der Richtung, welche derselbe eingeschlagen hat. Die beiden genannten älteren Vereine richten im Grossen und Ganzen ihre Thätigkeit auf dasselbe Ziel wie unsere Concertgesellschaft; ausser Compositionen von Händel und Bach bringen dieselben fast nur Werke von Componisten der neueren Zeit zur Aufführung. Der Bach-Verein dagegen hat seine Thätigkeit hauptsächlich auf Compositionen des 16. und 17. Jahrhunderts gerichtet und sich somit eine Aufgabe gestellt, deren Lösung für unser musikalisches Leben von nicht zu unterschätzendem Nutzen sein kann. Denn die Werke jener Zeit sind hier leider nur all zu wenig bekannt, und der hiesige Domchor, über dessen Thätigkeit ich Ihnen bei nächster Gelegenheit berichten werde, kann aus verschiedenen naheliegenden Gründen diesem Mangel nicht genügend abhelfen. Die Existenz des Bach-Vereins ist für die hiesigen Verhältnisse also eine Nothwendigkeit; der Nutzen seiner Thätigkeit wird sich allerdings zunächst und vorzugsweise auf seine Mitglieder selbst beschränken, durch wiederholte öffentliche Aufführungen aber auch weiteren Kreisen zu Gute kommen. Dass seine Thätigkeit aber bei unserem Publikum keinen ungünstigen Boden findet, beweist das ungewöhnliche Interesse, mit welchem die öffentliche Aufführung desselben in den musikalischen Kreisen besprochen wurde. Hoffentlich finde ich bald Gelegenheit, über die weitere Thätigkeit des Vereins Ihnen Erfreuliches zu berichten.

Nachschrift. Wir danken unserm verehrten Herrn Berichterstatter für die eingehenden Mittheilungen über den jungen »Bach-Verein«, welchem wir das beste Gedeihen wünschen.

✱ **London.** Jul. Stockhausen's diesmaliger Aufenthalt in England ist von Erfolg begleitet. Als er vor zehn Jahren hier war, hat er wohl die Kenner befriedigt (obwohl wir damals sogenannte Kenner und Kritiker äussern hörten, er singe correct, aber ohne Gefühl!), doch das grössere Publikum nicht gepackt. Inzwischen ist der Boden hier wesentlich verändert; die Actien derjenigen Meister, in deren Liedern Stockhausen sich auszeichnet, sind bedeutend gestiegen, namentlich Schubert und Schumann. So ist es auch kein Wunder, wenn der grosse Sänger in England jetzt ein besseres Verständniss findet. Die Berichte über seinen Gesang in englischen Zeitungen lauten wesentlich wie bei uns; in der That ist zwischen deutschen und englischen Concertkreisen gegenwärtig fast gar kein Unterschied mehr. Einstweilen singt Herr Stockhausen noch in Mapleson's Truppe, hat aber schon weitere Anerbietungen erhalten, selbst für das folgende Jahr. Dieses Durchdringen in England freut uns aufrichtig; wenn Stockhausen dort erst festen Fuss gefasst hat, wird sich ihm ein so weites Feld eröffnen, wie es seiner Vielseitigkeit als Sänger entspricht und nirgends so wie in England zu finden ist. — Joachim ist auch seit Ende Januar hier und wie ein alter Freund und Liebling empfangen. Dieser Künstler ist eine wirkliche musikalische Macht in England.

✱ **Kopenhagen.** Das neue, vom gegenwärtigen Cultusminister Rosenörn wesentlich mit Benutzung der in voriger Session vom Folkething gegebenen Andeutungen ausgearbeitete Theatergesetz kam gestern im Folkething zur ersten Behandlung. Es hatten sich dazu zahlreichere Zuhörer als sonst eingefunden. Selbstverständlich fand das Theater als Staatsinstitut abermals Widerstand, indessen geht doch aus der Discussion bereits hervor, dass man jetzt vorwiegend auf rechtem Wege ist. Selbst ein bäuerlicher Abgeordneter sprach sich sehr richtig über die Bedeutung des Schauspiels als Volksbildungsmittel aus. Es könne, wo viele andere Mittel nicht hinreichten, dem Fortschritt zu vernünftiger Charakterbildung der Nation wie des Einzelnen, durch Geisselung vorhandener Lächerlichkeiten etc. sehr heilsam wirken. Vor allen Dingen scheint jetzt erkannt zu sein, dass der Neubau eines Theaters, mit zahlreicheren und billigeren Plätzen, die erste Bedingung ist, um das Theater in den Stand zu setzen, wo möglich auch ohne Staatshülfe zu bestehen. Für den der hiesigen Verhältnisse Kundigen ist kein Zweifel, dass bei tüchtiger Leitung das Theater sehr bald sogar Ueberschüss haben würde. Das Gesetz ging mit 58 gegen 24 Stimmen zur zweiten Behandlung und ist es schon jetzt ersichtlich, dass die Opposition schliesslich unterliegen, der Cultusminister aber mit seinem Gesetz im Wesentlichen durchdringen wird.

ANZEIGER.

[20] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschienen soeben:

SONATE

für Pianoforte zu vier Händen

von

Albert Dietrich.

Op. 19.

Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

SINFONIE

(D moll)

für grosses Orchester

von

Albert Dietrich.

Op. 20.

Partitur 5 Thlr. 25 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr. 15 Ngr.

---

[21] Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Louis Köhler.

Drei Sonatinen für Pianoforte. Op. 42 in A moll. Op. 43 in G. Op. 44 in G à 10 Ngr.

Op. 58. **Drei Rondinos** für Pianoforte. 10 Ngr.

Op. 60. **Immerwährende Etuden in Doppelpassagen** für den Clavierunterricht als technische Grundlage 1 Thlr.

Op. 66. **Clavier-Etuden** für Geläufigkeit und gebundenes Spiel zu gleicher Uebung beider Hände.

Heft I. 20 Ngr.
- II. 1 Thlr. 5 Ngr.

Op. 64. **Salon-Walzer** für Pianoforte ohne Octavenspannung für angehende Spieler zum Vorspieldebut. 12½ Ngr.

Op. 71. **Drei Tanz-Rondinos.** Leichte instructive Clavierstücke ohne Octavenspannung. (Walzer, Mazurka, Polka.) 17½ Ngr.

Op. 72. **Das Orakel,** Gedicht von August Stobbe. Concertlied für Sopran und Pianoforte. (Frl. Auguste Geisthardt, kgl. Hannoversche Hofopernsängerin, gewidmet.) 20 Ngr.

Op. 73. **Tief drunten,** Gedicht von Joh. Nep. Vogl. Concertlied für Bass oder Contraalt und Pianoforte. (Hrn. Carl Formes gewidmet.) 20 Ngr.

Op. 74. **Durch den Wald,** Gedicht von R. Reinick. Concertlied für Tenor und Pianoforte. (Herrn Carl Wild freundschaftlichst gewidmet.) 12½ Ngr

Op. 75. **Nachts am Meere,** Gedicht von H. Heine. Concertlied für Bariton oder tiefen Tenor und Pianoforte (Hrn. Paul Josef Hauser, Grossherzogl. Badischen Hofopernsänger, freundlichst gewidmet.) 12½ Ngr.

Op. 81. **Ländliche Bilder.** Vier Charakterstücke für Pianoforte. (Unter der Linde. Unter der Veranda. Spiel und Reigen im Grünen. Bauernmarsch zum festlichen Aufzug.) 25 Ngr.

Op. 94. **Sechs melodische Salon-Etuden** für Pianoforte. (Seinem Jugendfreund Ernst Freiherrn von Bursian in Liebe gewidmet.) Eingeführt im Stern'schen Conservatorium zu Berlin. 2 Hefte à 22½ Ngr.

Op. 129. **Beliebte Volksweisen in Arabesken** für Pianoforte.

Nr. 1. So viel Stern' am Himmel stehen. 17½ Ngr.
- 2. Handwerksburschen Wanderlied. 12½ Ngr.
- 3. Abschiedslied. 12½ Ngr.

---

[22] Soeben erschien im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur:

SINFONIE

(C dur)

von

Joseph Haydn.

Partitur. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen. Pr. 2 Thlr. 20 Ngr.

---

[23] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Danse des Sylphes

de la

Damnation de Faust

de

Hector Berlioz

transcrite pour le Piano

par

FRANÇOIS LISZT.

Preis 20 Ngr.

Marche des Pélerins

de la Sinfonie

Harold en Italie

de

Hector Berlioz

transcrite pour le Piano

par

François Liszt.

Preis 1 Thlr.

Marche au Supplice

de la Sinfonie fantastique (Episode de la Vie d'un Artiste)

de

Hector Berlioz

transcrite pour le Piano

par

François Liszt.

Preis 25 Ngr.

---

[24] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei

CLAVIERSTÜCKE

von

Franz Schubert.

Nr. 1. 2. 3 à 20 Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 23. Februar 1870. **Nr. 8.** V. Jahrgang.

Werke von E. Lassen.

(Fortsetzung.)

2. König Oedipus.

Weit ungünstiger steht die Sache bei diesem grösseren Gesangwerke, mit welchem Herr Lassen in vorigem Jahre vor die Oeffentlichkeit getreten ist.

Die Aufgabe, welche derselbe sich hier stellte, ist eine weit schwierigere und complicirtere. »Soll die dramatische Poesie das Vollkommenste, was sie überhaupt zu leisten vermag, unter Mitwirkung der Musik leisten, so muss diese sich vollends in eine so bescheidene Stellung zurückziehen, wie sie einst im griechischen Drama eingenommen hat. Ich meine damit durchaus nicht, sie solle jenen Sprechgesang oder jene Gesangssprache wieder aufsuchen und herstellen, in welchem die der Sprache von Haus aus eigenen musikalischen Elemente zwar so weit künstlerisch ausgebildet waren, dass der die Dichtung durchdringende Gemüthsinhalt seinen angemessenen und hinlänglich lebhaften Ausdruck erhielt, zugleich aber die logisch grammatischen Elemente der Sprache dermaassen unversehrt und in Geltung blieben, dass der specifisch poetische Geist derselben in der Gesammtdarstellung die ihm gebührende Herrschaft behauptete. Ein jeder derartiger Versuch würde ein verlorener sein. Jener griechische Sprechgesang, der unmittelbar einheitliche Ausdruck des idealen Geistes und Gemüthsinhalts, der zugleich empfundenen Vorstellungen und Gedanken, war das organische Erzeugniss des griechischen Geistes, in welchem Gedanke Gefühl und Trieb Ueberzeugung und Neigung noch unmittelbar eins waren, desselben Geistes, welcher sämmtliche Künste noch in ihrer ursprünglichen Einheit umfasste und innigst zusammenhielt. Wir aber, bei denen jene ursprüngliche Einheit des Geistes- und Seelenlebens und der daraus hervorgebildeten Künste längst nicht mehr zu finden ist und höchstens mittelbar wiederhergestellt werden kann, bei denen demzufolge Sprache und Gesang, besonders durch die künstlichste Entwicklung der bei den Griechen hinter den Rhythmus zurückgedrängten Melodie und Harmonie, sich so weit von einander entfernt haben, wir können jenen antiken Geist nicht künstlich wieder ins Leben zurückrufen. So weit lässt sich das Rad der Weltgeschichte nicht rückwärts drehen.«

Diese Worte, welche wir in einem unlängst erschienenen, in Nr. 4 d. Ztg. besprochenen Buche (Pabst, die Verbindung der Künste auf der dramatischen Bühne, Bern 1870, S. 195—196) lesen, führen uns recht lebhaft all das wieder in Erinnerung, was seit beinahe 30 Jahren über und gegen die Erneuerung der altgriechischen Dramen mit begleitender moderner Musik vorgebracht ist. Sie veranschaulichen uns die ungeklärten Ansichten über ein Gebiet, dessen Hauptmangel eben darin besteht, dass uns die sicheren Thatsachen fehlen. Ob wir das »Rad der Weltgeschichte« bis zur künstlichen Erzeugung »jenes antiken Geistes« rückwärts drehen wollen oder können, ist eine müssige Frage — aber nicht desshalb, weil es unmöglich oder als ein künstliches Erzeugniss schädlich wäre, denn der Rückgang auf das Griechische ist in anderen Künsten von den wohlthätigsten Folgen gewesen, und künstlich ist alle Geistescultur; sondern desshalb ist es eine müssige Frage, weil wir nicht wissen, bis wieweit wir zurückdrehen sollen. Wie haben wir uns die griechische Musik vorzustellen? war es Sprechgesang oder Singgesang? und wie waren die einzelnen Zweige, wie war z. B. die Musik beschaffen, mit welcher Sophokles seinen Oedipus aufführte? Das Alles wissen wir soweit, als wir uns aus der Anlage der Gedichte, den aufbewahrten geschichtlichen Nachrichten, den benutzten Instrumenten, den Lehren der griechischen Musiktheoretiker und den Schilderungen von der Art der Wirkung dieser Musik eine ungefähre allgemeine Vorstellung bilden können, die aber, wie alle allgemeinen Vorstellungen, die Wirklichkeit kaum berührt und nie genügend erhellt. Wäre uns von einem griechischen Drama die Musik der Chorgesänge aufbewahrt, so hegen wir unsererseits nicht den geringsten Zweifel, dass man aufs eifrigste und mit Erfolg sich bemühen würde, jenes Rad der Weltgeschichte, welches in dieser Spur läuft, einfach zurück zu schrauben, und dass man damit das Ei des Columbus unerwartet einfach zum Stehen brächte. Die Ordnung der Chöre, der Strophen und ihrer Glieder, würde sofort klar werden, die meisten Räthsel, an welchen die Philologen sich bislang den Kopf zerbrochen haben, würden sich lösen und das ganze Drama würde eine Bühnengestalt erhalten, die wir jetzt wohl ahnen, aber uns nicht mehr vor die Sinne führen können.

Bei dieser Lage der Dinge, wo also von der griechischen Chortragödie nichts als die Dichtung übrig geblieben ist, kann unsere heutige Musik sich auf zweierlei Art damit befassen.

Entweder sie wählt denselben Gegenstand, welchen

das griechische Gedicht behandelt, ihrer selbst oder des Gegenstandes wegen und verwerthet dabei das griechische Drama als Quelle, als poetische Vorarbeit für den Text. Hierbei bleibt von dem klassischen Gedichte nichts bestehen, als hie und da ein frei benutzter Vers, eine passende Scene, eine willkommene Gestalt, und im besten Falle der geistige Duft des Griechenthums. Das schönste Beispiel einer solchen Behandlung, wo die Musik souverän auftritt und doch auf griechischem Grunde echt Griechisches erzeugt, haben wir in Händel's Oratorium »Herakles«, bei welchem die Trachinierinnen des Sophokles benutzt sind.

Oder aber, unsere Musik naht sich jenen Gegenständen nicht des Gegenstandes, sondern der Dichtung wegen; sie spannt ihre Saiten nicht, um das grause Schicksal des unglücklichen Königs von Theben zu besingen, sondern um die Verse des Sophokles tönend zu neuem Leben zu erwecken. Hier begiebt sich die Musik von vornherein in den Dienst eines fremden Herrn, dessen Gebote sie zu erfüllen hat, aber nicht übertreten darf. Ihre Aufgabe ist damit in ganz festen Umrissen bestimmt. Der klassischen Dichtung muss sie auf Tritt und Schritt folgen, und was in derselben als gesungener Chortext erscheint, muss componirt werden. Wir sagen: es muss, es ist nothwendig; denn allein auf diese Weise ist es möglich, von der alten Dichtung sich einen künstlerischen Genuss zu verschaffen, welcher lebendiger und insofern natürlicher ist, als das blosse Lesen und Studiren des Textes. Eine solche Beschränkung ist nothwendig, weil nur dann das Ergebniss lehren kann, ob das erstrebte Ziel auf diesem Wege zu erreichen oder derselbe als ein Irrweg aufzugeben ist. Im letzten Grunde handelt es sich hier darum, ob die gegenwärtige Musik reich genug ist an Ausdrucksmitteln, um die in jenen altgriechischen Gedichten verkörperten Vorstellungen in Gesang übersetzen, durch Gesang noch verständlich, ja mit erhöhter Wirkung vortragen zu können.

Diese Vorbemerkungen geben uns eine Grundlage für die Beurtheilung aller Compositionen klassischer Gedichte zunächst aus den Kreisen der griechischen Literatur, eine Grundlage, die sich wohl als einfach und sicher bewähren dürfte.

Wir wenden uns nun zu dem genannten Werke des Herrn Lassen, welches den »König Oedipus von Sophokles« und zwar »nach der Donner'schen Uebersetzung« uns vorzuführen verspricht. Eine weitere Auskunft erhalten wir nicht. Es hätte aber auf dem Titel wenigstens noch angedeutet werden sollen, dass der Gesang ausschliesslich für Männerstimmen gesetzt ist, die Chöre sowohl wie die als »Soli« bezeichneten Stücke. Hieraus ersehen wir auch, dass es des Componisten Absicht gewesen ist, das berühmte Gedicht des Sophokles nicht nur als Anregung, als Textunterlage zu einigen musikalischen Scenen zu benutzen, sondern wirklich mit einer dem Original entsprechenden, d. h. griechischen Musik auszustatten, soweit solches bei unserer Kenntniss der Sache und mit den Mitteln der gegenwärtigen Musik eben möglich ist. Wäre eine solche Absicht — deutlich oder dunkel — nicht verbunden, so würde ein moderner Tonsetzer unmöglich zu dem ärmlichsten Mittel greifen, um eine der reichsten Dichtungen musikalisch zu illustriren, obendrein zu einem Mittel, welches die Spuren seines plebejischen Ursprungs noch so deutlich an sich trägt, dass es in den höheren Zweigen der Tonkunst bis jetzt noch nicht das volle Bürgerrecht erlangt hat. Aber die Griechen hatten Männerchöre, wird uns berichtet — flugs sind unsere Componisten mit den vierstimmigen Männern bei der Hand! Wir entnehmen hieraus vorläufig so viel, dass es Herrn Lassen's Absicht war, ganz in den Weg einzutreten, welcher seit Mendelssohn's Vorgang bei der musikalischen Composition griechischer Dramen befolgt ist, seine Aufgabe also in der Weise zu lösen, welche wir oben als die zweite, etwas unfreie, die Musik zur Unterordnung zwingende bezeichneten. Ob er sich die Folgen, die sich daraus ergeben, die Ansprüche, welche an den Componisten gestellt werden, hinreichend klar gemacht hat, wird diese Untersuchung lehren.

Sei es hier gleich gesagt — weil soeben die Rede darauf kam — dass die Nachahmung der griechischen Chöre durch unseren Männergesang nur eine äusserliche ist, welche die Sache nicht trifft. Und da uns so viele andere Aeusserlichkeiten fehlen, in musikalischer Hinsicht z. B. die Instrumente, so sollten wir uns nicht freiwillig hier eine Beschränkung auflegen, welche nicht einmal zweckentsprechend ist. Es giebt nur eine einzige Rechtfertigung dafür, nämlich wenn die Stücke von Schülern aufgeführt werden, und zwar in der Ursprache. Dann besteht eine Harmonie zwischen Mitteln und Zweck, denn es sind keine anderen Organe vorhanden; den jugendlich wohllautenden Stimmen, den einfachen Kräften, und einem Ausdrucke, dem die Unschuld das Maass bezeichnet, entspricht völlig eine durchweg homophone, melodiöse Haltung der Musik. Von König Oedipus kennen wir eine Composition, welche diese Anforderungen erfüllt: es ist dies das bereits 1856 von Heinrich Bellermann für die Schüler des Grauen Klosters in Berlin griechisch componirte und von diesen mehrmals (zuletzt im Herbst 1868) zur Aufführung gebrachte Werk.*) Aber Alles, was die Schwelle der Schule überschreitet, sollte mit entsprechend erweiterten Mitteln versuchen, die Griechen griechisch darzustellen.

*) Näheres hierüber findet man Jahrgang 1868 S. 378 d. Ztg. in dem Aufsatze »Aufführungen antiker griechischer Tragödien mit moderner Musik«, dessen reiche Mittheilungen man hierbei vergleichen wolle.

(Fortsetzung folgt.)

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XVII.

(Briefe von Diabelli.) Aus dem bis jetzt unbekannten Briefwechsel mit Anton Diabelli (Gesellschafter der Handlung Cappi und Diabelli, später A. Diabelli u. Comp.) lassen wir hier sechs im Besitz des Herrn C. A. Spina in Wien befindliche Briefe ihrem Wortlaut nach folgen.

Beethoven schreibt:

Lieber D——!

Geduld! noch bin ich nicht menschlich viel weniger, wie es sich für mich schickt u. nothwendig ist, bewohnt.*) — Das Honorar für die Variat.**) würde höchstens 40 #, im Falle sie so gross ausgeführt werden, als die Anlage davon ist, sollte aber dieses nicht statt haben, so würde es geringer angesetzt werden — Nun

*) Beethoven will sagen, er sei noch nicht wohnlich u. s. w. eingerichtet.

**) Es sind die Variationen über Diabelli's Walzer, Op. 120, deren Composition Beethoven im Jahre 1822 begann und welche im Juni 1823 erschienen. Die später erwähnte Musik zu dem Festspiel »Die Weihe des Hauses« war Ende September 1822 und der Gratulations-Menuet im November 1822 fertig. Nach diesen Daten kann der Brief Ende 1822 oder ganz zu Anfang des Jahres 1823 geschrieben sein.

noch von der *overture*, ausser dieser hätte ich gern 7 Nummern aus der Weihe des Hauses dazu gegeben, hiefür hat man mir ein Honor. von 80 # angetragen, ich würde dazu noch einen Gratulations-Menuett für ganzes Orchester geben, kurzum die *overture*, n. 7 Nummern aus der Weihe des Hauses, u. den Gratulations-Menuett alles zusammen für 90 # — meine Haushälterin kommt heute in die Stadt noch Vormittags geben sie mir gefälligst eine Antwort über mein Anerbieten. — ich hoffe bis Ende künftiger Woche an ihre Var. kommen zu können — Lebt wohl Sehr Bester der

Eurigste
B—— n.

Sobald die Correctur von der Sonate vollendet, senden sie mir selbe sammt Französischen E. wieder zu —*) Wegen dem Metronom nächstens — sehen sie gefälligst selbst etwas nach, denn meine Augen können es kaum noch ertragen ohne Schaden etwas nachzusehen. —

ihr Freund
Beethoven.

(Nachschrift:)
die noch die Variationen
betreffende Correctur
ersuche mitzuschicken.

(Aussenseite:)
Für H. v. Diabelli.

Lieber Diabelli!
Ich habe gestern nachgesehen, u. sie können noch heute zu den 5 Bagatellen, welche sie gesehen, auch die 6te haben, indem ich wirklich genug vorräthig habe, um statt diesen andere zu schicken — Das Honorar wäre 50 #. Es ist dieselbe Summe, die doch auch dort für 6 d. g. erhalten — Wenn ihnen dieses recht ist, so können sie selbe noch heute alle erhalten. **)

In Eil
der Ihrige
Beethoven.

(Aussenseite:)
Für Seine Wohlgeb.
H. v. Diabelli.

Baden am 24ten Aug. 1824.

Lieber Diabelli!
Es war mir nicht möglich ihnen eher zu schreiben, sie wünschen eine grosse 4händige Sonate, Es liegt zwar nicht in meinem Wege d. g. zu schreiben, aber ich will ihnen gern meine Bereitwilligkeit hierin zeigen, u. werde sie schreiben. Vielleicht lässt es meine Zeit zu, ihnen selbe früher als Sie wünschen verschaffen zu können, was das Honorar angeht, so fürchte ich, es wird ihnen auffallen, allein in Betracht, dass ich andere Werke aufschieben muss, die mir mehr eintragen u. gelegener sind, werden sie es vielleicht nicht zu viel finden, wenn ich das Honorar auf 80 # in Geld festsetze, sie wissen dass wie ein tapferer Ritter von seinem Degen ich von meiner Feder leben muss, dabei haben mir die Akademien einen grossen Verlust verursacht. — Sie können mir nun hierüber schreiben, denn wenn sie dies einwilligen, so müste ich es bald wissen, was den Ton anbelangt, so bin ich damit einverstanden. *)

Leben sie wohl.
Wie immer ihr
Freund u. Diener
Beethoven.

(Aufschrift des Briefes:)
An Seine Wohlgeb.
H. v. Diabelli et C.
Kunst- u. Musik-Händler
Abzugeben in
am Graben Wien.
No. 1133.

Hr. v. Diabelli et Comp.
Ich konnte nicht eher antworten, da ich noch keine Zeit bestimmen konnte, jetzt unterdessen verspreche ich ihnen, das *quintett* **) etwas über 6 Wochen einhändigen zu können — ihre Wünsche werde ich beachten, ohne aber meiner künstlerischen Freiheit Eintracht zu thun — — Mit dem Honorar von 100 Dukat. in Gold bin zufrieden—

Mit Achtung
ihr ergebenster
Beethoven.

(Auf der Aussenseite steht das Datum und die Zuschrift:)
Wien am 26ten Septemb.
Für Seine Wohlgebohren
Hr. v. Diabelli.

Lieber Diabelli!
Ich bitte sie nur noch ein paar Täge sich zu gedulden, wo ich wieder selbst zu ihnen komme, indem ich ihnen vorschlagen werde, ob sie nicht auch die zu der *overture* gehörigen Gesangstücke nehmen wollen, über die Variationen, welche sie wie auch die 4händigen Sonaten ganz gewiss von mir erhalten, wie auch das *quintett* für Flöte bringe ich ihnen Montags alles aufgeschrieben, für die *overture* allein wünsche ich ein Honorar von 50 # — Sie können dieses derweil in Ueberlegung nehmen — Zweiflen sie nicht an meinem gegebenen Worte. — ***)

ihr
Freund
Beethoven.

---

*) Es ist die Sonate Op. 111. Vergl. den in Nr. 6 mitgetheilten Artikel »Zur Geschichte einer alten Ausgabe«. Die in der Nachschrift erwähnten Variationen sind wieder die Op. 120. Zeit des Briefes demnach etwa Mai 1823.

**) Welche Bagatellen gemeint sind, ist zweifelhaft. Die mit der Opuszahl 112 oder 119 erschienenen können es nicht sein. Vielleicht sind die 1823 componirten und 1825 bei Schott mit der Opuszahl 126 erschienenen sechs Bagatellen gemeint. Dann wäre der Brief 1823 oder 1824 geschrieben.

*) Wegen der vierhändigen Sonate vgl. Schindler's »Biographie« Theil II, S. 96 und den in Nr 6 S. 42 mitgetheilten Artikel »Ein Brief-Concept«. Die von Diabelli gewünschte Tonart war F-dur.

**) Wahrscheinlich ist das Quintett gemeint, von dem ein Satz im November 1826 entworfen oder fertig geworden und später in zwei- und vierhändiger Uebertragung (vergl. Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's, 2. Auflage, Seite 152—158) erschienen ist. Ob nun dieses Quintett, wie angegeben wird, ein »Violinquintett« war oder ob es mit dem im nächstfolgenden Briefe erwähnten »Quintett für Flöte« identisch ist, lässt sich jetzt nicht entscheiden. Nach der Ueberschrift »Diabelli et Comp.« kann der Brief frühestens im Jahre 1824 geschrieben sein.

***) Dieser Brief muss später geschrieben sein, als der vom 24. August 1824, in welchem Beethoven sich anheischig macht, eine vierhändige Sonate zu schreiben. Unter der Ouvertüre ist wohl wieder die zur »Weihe des Hauses« gemeint. Von den »Variationen« haben wir keine Ahnung. Die mit den Opuszahlen 120 und 121a können es nicht sein, denn diese waren schon erschienen, als der Brief geschrieben wurde.

Berichtigung.

In dem Nr. 6 Seite 42 dieser Zeitung mitgetheilten Briefe Beethoven's sollten einige Stellen nicht, wie es dort geschehen, im Zusammenhang des Textes, sondern ähnlich wie im Original, wo sie nämlich als theils durchstrichene, theils undurchstrichene Randnoten erscheinen, am Rande und in der Nähe der Stellen, zu welchen

sie gehören, angebracht sein. Die gemeinten Stellen sind folgende vier.

[X welches mir auch schon dafür gebothen, jedoch aus andern Rücksichten]

=*de.* ich würde ihnen aber gern den Vorzug geben.

X wie ich denn von Ries weiss, dass ihr Sohn in Paris auch schon früher meine Kompositionen dahin gegeb.

[X niemanden andern gebe]

Briefwechsel.

1.

Französische Opernverzeichnisse.

Sehr geehrter Herr! Mit Verwunderung las ich in der ersten Nummer S. 6 d. Ztg. den Brief des Herrn Dr. Bergson über die *Revue dramatique* von *H. F. Crozet*. Da nun doch einmal das Stillschweigen über dieses Werk, das besser ignorirt geblieben wäre, gebrochen ist, so halte ich es für meine Pflicht etwas genauer auseinanderzusetzen, in wie weit dasselbe Ansprüche auf Vollständigkeit, Genauigkeit und Präcision machen kann.

Zu einer so rein compilatorischen Arbeit gehört vor Allem und hauptsächlich die Kenntniss der nothwendigen Quellen, an denen es wahrhaftig in Frankreich nicht fehlt. Es giebt einen *Dictionnaire des Théâtres* von *Maupoint* (1733), einen von *de Leris* (1763), den grossen *Dictionnaire des Théâtres de Paris* (1756), *l'Histoire du théâtre de l'opéra comique de Desboulmiers* (1769), *Les spectacles de Paris et de toute la France etc.* (1753—1815), *Les Annales dramatiques etc.* (1808) u. s. w. Herrn *Crozet* sind aber dieselben gänzlich unbekannt, wenigstens ist man zu dieser Vermuthung gezwungen, wenn man die zweite Abtheilung seines Buches: *Notices par ordre alphabétique de tous les opéras ou opéras-comiques, qui ont été représentés en France sur nos divers théâtres lyriques etc.* durchgeht. Hier fehlen Hunderte von Opern; aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert beinahe sämmtliche Werke von *Bertin*, *Blamont*, *Blavet*, *Boismortier*, *Bury*, *Cambert*, *Campra*, *Colasse*, *Destouches* und Anderen mehr. Einige davon sind wohl in der dritten oder vierten Abtheilung angeführt, doch fehlen dort die Notizen dazu und spricht überhaupt dieses gerade gegen die Genauigkeit. Nicht besser geht es den neueren Componisten. So suchte ich umsonst: *Le Château de la Barbe-bleue* (1. Dec. 1851), *Le Maître chanteur* (20. Oct. 1853) und *Ivonne* (29. Nov. 1859) von *Limnander*; *Gustave Wasa* (1832), *La Masquera* (17. Juni 1841) und *Le dernier Jour de Juda* (1. Dec. 1844) von *G. Kastner*; *Le diable amoureux* (28. Sept. 1840) und *La Nuit de Noël* (9. Febr. 1848) von *H. Reber*; *Sélam* (5. April 1850) und *La Statue* (11. April 1861) von *Reyer*; *Loyse de Montfort* (1. Oct. 1840), *Le trompette de Mr Le Prince* (1846), *Le Malheur d'être joli* (1847), *La Nuit de St. Sylvestre* (1849), *Madelon* (22. März 1852), *Maître Pathelin* (11. Dec. 1856), *Les Désespérés* (1859) von *Bazin*; mehrere Opern von *Hérold*, *Clapisson*, *Grisar*, *L. Délibes*, *J. Jonas*, *E. Gautier*, die beiden Werke von *Mermet* u. s. w.

Wo bleibt hier die Vollständigkeit? Noch schlechter sind aber die Werke der Componisten aus den Provinzstädten vertreten: dieselben werden geradezu ignorirt. Von den elf hier nachstehenden, mir bekannten Opern, die im Jahre 1864 zum ersten Male gegeben wurden, ist keine einzige angeführt: *La Gitana* von *E. Rey*, *Le Templier* von *Nicolai* und *Un Effet électrique* von *Hermann* in Bordeaux; *Inès de Portugal* von *Gérolt* und *Les deux Clochettes* von *Lardinois* in Nancy; *L'Amoureux transi* von *Meneau* in La Rochelle; *Le Jugement de Dieu* von *Morel* in Rouen; *Les Orangs-Outangs* von *L. François* in Dijon; *Guerra in quattro* von *Pedrotti* in Nizza; *Fleurette* von *Wesler* in Strassburg.

Frühere Jahrgänge gehen eben so leer aus.

Die in dieser Abtheilung manchem Werke beigegebenen kleinen Beurtheilungen hat Herr *Crozet* entweder der *Biographie universelle* von *Fétis* oder der *Revue des deux Mondes* (*Scudo*) entnommen.

Die dritte Abtheilung, ebenfalls ein Auszug aus *Fétis*, ist wohl noch mangelhafter als die zweite ausgearbeitet. Hier fehlen selbst und trotz dem Titel: *Notices aussi par ordre alphabétique des compositeurs dont les oeuvres ont été représentées en France, avec la liste de tous leurs ouvrages*, die Biographien, resp. Notizen, derjenigen Componisten, von denen Werke in der zweiten Abtheilung aufgenommen sind: *Boisselot*, *Barbier*, *Bazin*, *Clapisson*, *Délibes* u. s. f.

Die vierte und letzte Abtheilung bringt nun endlich: *Le répertoire général du théâtre de l'académie royale de musique, depuis sa création, en 1671, jusqu'en 1842*. Dieses Register, von Bibliophile *L. Jacob* verfertigt, ist so weit ganz richtig, nur kann ich nicht begreifen, warum Herr *Crozet* dasselbe nicht weiter, z. B. bis 1864 oder 1865, geführt hat, da ihm hierzu jede beliebige grosse Pariser Zeitung das Material bot. Das gehörte doch ohne Zweifel auch zur Vollständigkeit.

Ein solches Buch kann allenfalls der Neugierde eines Dilettanten genügen, dem Musikgeschichtsforscher aber nur schaden und ihn irreleiten. Aus diesem Grunde halte ich, wie schon gesagt, dieses Schreiben für meine Pflicht.

Zum Ende erlaube ich mir noch auf folgendes Werk aufmerksam zu machen: *Histoire universelle du théâtre contenant les origines jusqu'au XVII siècle, de M. A. Royer, ancien directeur de l'Académie impériale de Musique.* Die zwei ersten Bände, von sechs, sind bereits 1869 in Paris erschienen.

Lancy bei Genf, 31. Jan. 1870. *G. B.*

Anmerk. Hierher gehört auch das vor einiger Zeit in Paris erschienene Werk »*Dictionnaire Lyrique ou Histoire des Opéras, par Félix Clément et Pierre Larousse*«, über welches demnächst ein ausführlicher Bericht erfolgen wird. *Chr.*

2.

Alte Orchesterstimmen zu Händel's Partituren.

Sind geschriebene Sing- und Orchesterstimmen vorhanden, die Händel bei der Aufführung seiner Werke benutzte und aus denen Vortrag und Tempo noch genauer zu ersehen ist, als aus seinen Partituren? *A. N.*

Antwort. Von derartigen Stimmen habe ich niemals ein vollständiges Exemplar beisammen gesehen und glaube auch nicht, dass ein solches erhalten ist. Ich würde mich noch mehr darum bemüht haben, wenn ich irgendwelchen Nutzen davon erwartet hätte. Aber die Bruchstücke, welche mir zu Gesicht kamen, enthielten nichts, als was in der Partitur steht, und es auch durchaus unwahrscheinlich, dass sie mehr enthalten sollten. Diese Stimmen hatte Schmidt zu besorgen, nach dessen Copie der Partitur sie gemacht wurden, Händel sah sie wohl kaum jemals früher, als bei der ersten Probe. Die Hauptsache bleibt aber immer, dass nach seinem und dem damit in Uebereinstimmung befindlichen Sinne der zum Theil durch ihn ausgebildeten musikalischen Praxis nichts weiter zu bezeichnen nöthig war. Das Tempo war überhaupt nicht misszuverstehen, da es von dem Componisten angegeben wurde. Hinsichtlich der Stricharten beobachtete man damals die Regel, nur die kleinen, fast niemals aber die grösseren Bindungen zu bezeichnen, und selbst jene oft nur beim Beginn des Satzes anzudeuten. Bei der Angabe des Stärkegrades, des *Forte* und *Piano*, wurde aber das entgegengesetzte Verfahren beliebt; hier wurden fast nur die grösseren Gruppen mit *f* oder *p* markirt, selten so kleine wie in der modernen (Instrumental-) Musik, und die Angabe von *cresc.* und *decresc.* fiel fast ganz weg. Wer seine Aufführungen neben dem Orchester mit Clavier und Orgel begleiten kann, weiss aus Erfahrung, dass dieses ausreicht. Die völlige Ausarbeitung der Stimmen hinsichtlich des Vortrags ist für einen jetzigen Dirigenten trotzdem eine ebenso unerlässliche wie lohnende Aufgabe, weil er seine Musiker hierdurch schnell und sicher in eine ihnen fremd gewordene Spielweise einführen kann. *Chr.*

Der letzte Zauberer.

Operette von Frau Viardot-Garcia. *)

Carlsruhe. Die Operette der Frau Viardot-Garcia: »Der letzte Zauberer«, Text von Iwan Turgenjew, ist gegen Ende Januars hier zum erstenmal aufgeführt und einige Tage später wiederholt worden. Schon vorher hatte man munkeln hören, sie werde kein Glück machen. Da aber sowohl über die frühere Aufführung auf dem Hoftheater zu Weimar als über die allererste Darstellung auf Frau Viardot's kleiner Privatbühne (nur vor eingeladenen Gästen) die günstigsten Berichte bekannt geworden waren, hielt man jene Munkeleien um so mehr für müssigen Klatsch, als die Proben noch gar nicht begonnen hatten, also Niemandem oder doch nur Einzelnen die Musik der Operette bekannt sein konnte. Nach und schon während der hiesigen Aufführung hat sich ergeben, dass es anders, dass es in gewissen Kreisen zuvorbeschlossene Sache war, den Urhebern des Stücks wehe zu thun, sei dasselbe gut oder schlecht. Ob die vorangegangenen dunkeln Gerüchte nur aus dem Kreise der Eingeweihten ohne deren Willen transpirirt waren, oder ob man sie absichtlich verbreitet hatte, um dem auf selbständige Schätzung verzichtenden Theil des Theaterpublikums ein Vorurtheil einzuflössen, lässt sich nicht entscheiden; fast möchte man Letzteres für wahrscheinlicher halten. Am Abend der Aufführung musste es auffallen, dass von einem Theil des Publikums (und immer von den nämlichen Plätzen aus) bei jeder Nummer dem laut werdenden Beifall ein bedeutungsvolles vornehmes Schweigen entgegengesetzt wurde; nur kurz vor Schluss des Stücks, wo die Hauptdarsteller (unter denen Frau Viardot selbst) die Bühne verlassen, gaben die Schweigsamen ein Lebenszeichen, indem Einzelne den ausbrechenden Beifall zu dämpfen suchten, was indess an sich insofern gerechtfertigt gewesen wäre, als die an dieser Stelle nicht unterbrochene Musik durch den Applaus mehrere Takte lang verdeckt war. Gleich in den nächsten Tagen erschienen in badischen und nichtbadischen Blättern die abschätzigsten Berichte von »vollständigem Misserfolg«, von »baldigem Verstummen eines von Anfang an schwachen Beifalls«, von »vernehmlichem Zischen«, mit welchem die Operette »von dem gefüllten Hause zu Grabe getragen« worden sei, von einem »unmöglichen, weil kindischen« Textbuch, — wie wenn Turgenjew ein obscurer Scribler wäre, dem man frischweg und ohne auf Ungläubigkeit zu stossen jede beliebige Abgeschmacktheit unterschieben könne. Wer diese Berichte las, der musste, auch wenn er weder vom Textbuch noch von der Composition irgend Kenntniss hatte, Verdacht schöpfen aus ihrer stark hervortretenden Familienähnlichkeit, aus der Animosität der Angriffe, aus der Hast, mit welcher man, ohne nur die zweite, bereits angekündigte Aufführung abzuwarten, so entschiedene Verdammungsurtheile in die Welt schickte, während ein gewissenhafter Referent gerade dann, wenn ein erstes Hören ihm Bedenken erregt hat, vorsichtig zum zweitenmal hört, ehe er positiven Tadel ausspricht. Eben dieser hastige Eifer und die unverkennbar tendenziöse Schwarzmalerei lassen nicht zu, statt bösen Willens nur Verständnisslosigkeit anzunehmen. Die Wahrheit ist, dass Turgenjew ein allerliebstes Feenmährchen gedichtet und Frau Viardot hiezu eine graziöse Musik geschaffen hat, welche bei jedem richtig Fühlenden die verdiente Anerkennung fand. Die Musik ist auch in den mir zu Gesicht gekommenen Anklageberichten nirgends getadelt, in einigen einfach ignorirt, in anderen sogar direct oder indirect (freilich mit etwas saurer Miene) gelobt. So sagt einer derselben, welcher den Text als »mährchenhaft-kindisch« bezeichnet: »Indessen ist der musikalische Theil, wenn auch zuweilen gesucht, reich an einzelnen Schönheiten«, und selbst der dem Dichter gegenüber hässigste Artikel (in der badischen Landeszeitung) sieht sich zu dem Zugeständniss bewogen »von der Musik, vom Gesang, vom Gaste« (Frau Viardot) »könnten wir manch Lobenswerthes berichten«, was nur unterbleibe, weil der vom Textbuch herrührende Eindruck einer »Kinderstuben-Einfalt« zu überwältigend sei. Allerdings wäre ein Verklagen der Componistin, deren Lieder dem Publikum längst im Druck vorliegen, gewagter gewesen als eine Verspottung des Dichters, den die Welt zwar als Meister der Novelle, noch nicht aber als Librettisten für eine komische Oper kennt. Genauerer Bericht über das Textbuch würde in einer Musik-Zeitung nicht am Platze sein; es mögen die allgemeinen Bemerkungen genügen, dass »der letzte Zauberer« ein in seiner mystischen Potenz herabgekommener Greis ist, dem die von ihm fruchtlos bekämpften Elfen den Zauberstab entführen, dass diese der in Abgeschlossenheit gehaltenen Tochter des Zauberers und dem ihr liebend nahenden Prinzen Lelio hülfreich zur Seite stehen, dass das Ganze im ächten, phantasievollen Mährchenton gehalten ist, dass die heiteren Scenen in frischem Humor verlaufen und von den »realisten Spässen«, welche in einem der tadelnden Berichte denuncirt sind, sich keine Spur findet, vielmehr die Heiterkeit stets die Grenzen eines geläuterten Geschmacks einhält. Wünschen Sie Näheres vom Inhalt der Dichtung zu erfahren, so verweise ich Sie geradezu auf einen gegnerischen Bericht, nämlich auf den erwähnten Artikel der Landeszeitung, welcher davon ganz unwillkürlich ein gutes Bild giebt, obschon er auf Verhöhnung ausgeht. *) Was hat man denn eigentlich gegen das hübsche Mährchen? Es wird doch wohl Niemand so philisterhaft sein, den uns Allen angeborenen Sinn für das Mährchenhafte überhaupt verleugnen oder dessen sich schämen zu wollen! Niemand wird sagen mögen, er könne die Musik zur Zauberflöte, zum Oberon, zum »Ehernen Pferd« (deren Texte keinen Vergleich aushalten mit dem launigen Libretto zum »Zauberer«) nicht mehr geniessen, weil in den Textbüchern Mährchen stehen. Woher also die Galle? Beinahe könnte es scheinen, eine Partei, welche in neuester Zeit allenthalben ihre schwarzen Fledermausfittige mit krampfhafter Anstrengung schwingt, habe in dem schon von Weimar oder Baden-Baden her bekannten Libretto unliebsame Anspielungen gewittert und vorsorglich die Parole ausgegeben, das Ganze müsse für absolut sinnloses Zeug erklärt werden. Es ist wahr, man kann sich bei manchen Scenen des Gedankens an gewisse Parallelen kaum entschlagen; allein Niemand hat das Recht, dafür den Verfasser eines nirgends anstössigen Gedichts verantwortlich zu machen. Auch wird ja der Zuhörer immer im Bereich des reinen Mährchens festgehalten durch die Musik, deren Lieblichkeit uns sogleich wieder von der Erinnerung an finstere Kämpfe der Gegenwart befreit. Wenn einem der missgestimmten Berichterstatter diese Musik »zuweilen gesucht« vorkam, so wird sich dies auf die paar Stellen beziehen sollen, welche mit etwas moderner Freiheit harmonisirt sind; »gesucht« möchte ich dies aber nicht nennen und die Linie der Schönheit wird auch hier nicht überschritten. Von jener heutzutage erlaubten Freiheit bis zu den Experimenten der »neudeutschen Schule« ist noch ein weiter Weg. Abgesehen von diesen wenigen Stellen ist es gerade die jetzt selten gewordene Anspruchlosigkeit der Musik, welche einen wesentlichen Reiz derselben ausmacht. Stets fein gedacht, bald schalkhaft, bald voll tiefen Gefühls, weiss sie mit einfachen Mitteln viel zu sagen und uns in behaglichstem Genusse zu erhalten. Einige Lieder sind von so zarter Innigkeit, dass man sich versucht fühlt zu glauben, nur eine weibliche Empfindung könne solche Saiten anschlagen. Einen ähnlichen Eindruck hat man bei dem ersten, äusserst munteren Elfenchor. Seit Weber und Mendelssohn ist viel Elfenmusik geschrieben worden und die meisten der Nachfolger haben mit mehr oder weniger Glück sich jenen anzuschliessen gesucht, ohne den leichten, luftig flatternden Ton immer zu treffen, der sich für das neckische Völkchen des Waldes so wohl schickt. Im »Zauberer« scherzen und lachen die Elfen so übermüthig durcheinander wie fröhliche Kinder. Es ist als ob eine phantasiereiche Frau, wenn sie Elfengesänge in Töne setzt, wirklich an die Existenz eines Elfenreichs glauben könne, was uns Männern nicht mehr gelingt. Ueber die Darstellung ist nur Lobendes zu sagen. Hofkapellmeister Levi hatte die Musik vortrefflich einstudirt und alle Mitwirkenden waren mit ersichtlicher Lust bei ihrer Aufgabe. Dass Frau Viardot (welche für die erste Aufführung den Prinzen gesungen hatte) ihre Betheiligung bei der Wiederholung ablehnte, kann man begreifen.

Hoffentlich wird die Operette noch auf andere Bühnen kommen, wo sie keiner Voreingenommenheit begegnet. Dann mag sich zeigen, welche Berichte über die Carlsruher Aufführung die unparteiischen gewesen sind.

*) Wir geben hier einen Bericht über das genannte Werk, welchen ein uns vortheilhaft bekannter Correspondent nur »im Interesse der Wahrheit« abgefasst zu haben bekennt und welcher allerdings einen anderen Ton anschlägt, als sämmtliche bisher darüber bekannt gewordene Stimmen. *D. Red.*

*) Der Artikel ist mit wirklichem, nur leider übel angebrachten und daher sich selbst lähmenden Humor geschrieben. Dass einmal, wo des Zauberers abgetragenes Gewand geschildert wird, »*Expressibles*« statt »*Inexpressibles*« steht, wollen wir für einen Druckfehler nehmen und nicht böslicherweise auf ein Coquettiren mit unverstandenem Englisch deuten.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** S. Die Aufführung des Oratoriums »Josua« von Händel Seitens der Berliner Singakademie am vergangenen Donnerstag (d. 10. Febr.) hatte den Saal der Singakademie bis auf den letzten Platz gefüllt. Die stetig wachsende Theilnahme für Werke dieser Gattung sind ein erfreuliches Zeichen. Hat doch die Aufführung des »Samson« von Händel durch den Stern'schen Gesangverein, welche vor ganz kurzer Zeit stattfand und gleichfalls in diesen Blättern besprochen wurde, ein derartiges Interesse erregt, dass sie in den nächsten Tagen wiederholt werden wird. Soweit sind wir allerdings immer noch nicht gekommen, dass ein solches Oratorium wie

eine neue »Zugoper« seine 20 bis 30 oder gar wie ein Ballet seine hundert Vorstellungen in einem bis zwei Jahren erlebe. Aber glücklicher Weise sind wir noch nicht so weit und werden auch hoffentlich dahin nicht kommen; denn die eigenthümlichen Verhältnisse, die bei der Aufführung eines Oratoriums zur Geltung gelangen, verbieten ein solches Austreten des Werkes, das zuletzt doch zum Geist- und Geschmacklosen führt. Eine oder zwei Wiederholungen jedoch sind sehr wünschenswerth und würden nicht blos für das Publikum, sondern ebenso sehr auch für die Ausführenden von Vortheil sein, und darum will Ihr Berichterstatter auch gleich hier zu Anfang den Wunsch aussprechen, dass auch dem »Josua« eine solche Wiederholung zu Theil werde. Vielleicht würden wir dann auch die Freude haben, in dieser zweiten Aufführung die Sopran-Partie von Frl. Decker ausgeführt zu hören, um deretwillen, da sie krank wurde, der Josua auf acht Tage verschoben werden musste, um schliesslich doch ohne diese Sängerin aufgeführt zu werden. Der jungen Dame, welche am vergangenen Donnerstage die Partie der Achsa vortrug, Frl. Adler, wollen wir jedoch Gerechtigkeit widerfahren lassen. Sie zeigte sich als in einer guten, wenn auch noch nicht von modernem Ungeschmacke völlig freien Schule gebildet. Sie sang im Ganzen rhythmisch correct und tonisch sauber, wenn sie auch z. B. in der Morgen-Arie noch lange nicht die süsse Lieblichkeit erreichte, welche Frl. Decker derselben oder ähnlichen Gesängen zu verleihen wusste. Um bei den Solostimmen zu bleiben, so wollen wir gleich hier berichten, dass die Altpartie von Frl. Schwandy, die Basspartie von einem Herrn Krüger (den wir zum ersten Male hörten) und der Josua selbst von dem bewährten Tenor des Herrn Adolf Geyer gesungen wurde. Letzterer führte seine Partie in glänzender Weise durch. Ihr Berichterstatter erinnert sich selten Herrn Geyer so trefflich singen gehört zu haben. Unzweifelhaft begeisterte den Sänger die Schönheit und das gewaltige Feuer seiner Arien selbst. Der Josua ist, trotzdem Manches gestrichen war, eine sehr anstrengende Partie, und so ist es nicht zu verwundern, wenn gegen den Schluss hin Hrn. Geyer einmal vor dem hohen *a* bange wurde, sodass er es vorzog, dasselbe, wenngleich die Stelle keine weichliche ist, mit dem Falsett, anstatt mit dem Brustregister zu nehmen, wiewohl auch in dieser Gestalt der Ton nicht besonders glücklich ausfiel. Sehr gut gelangen dagegen die Coloraturen in der ersten Arie: »Auf Israel, auf«, was um so mehr anzuerkennen ist, als heutzutage das Coloratursingen von der singenden Männerwelt galanterweise fast ganz den Damen überlassen wird. Herr Krüger ist noch sehr Anfänger. Er hat eine schöne Stimme, sang aber so wenig tonisch rein, dass es uns fast nicht möglich erscheinen will, dass derselbe ein Schüler des trefflichen Lehrers von Frl. Decker sei, wie uns gesagt wurde. Die Schülerinnen des Herrn Musikdirector Blumner hatten wenigstens bisher immer den Vorzug vor vielen Anderen, dass ihr Gesang, trotz ihrer Anfängerschaft, das Haupterforderniss eines guten Gesanges, die Reinheit, besser zur Geltung brachten, als es sonst der Fall zu sein pflegt. Frl. Schwandy endlich sang die Altpartie in recht wohl gelungener Weise. Nur fehlt ihrem Organ ein gewisser runder Vollklang. Es klingt oft etwas spitz und mitunter auch nicht recht edel. Doch hat die Sängerin gute Fortschritte gemacht, seit wir sie zuletzt hörten. — Was nun die Chöre betrifft, so wurden dieselben in vorzüglicher Weise ausgeführt. Der Wohlklang der Stimmen war bei aller Kraft und Fülle ein ganz bezaubernder. Die gewaltige Wirkung des grossen Chores: »Ehre sei Gott . . . die Völker beben« riss auch sichtlich die Zuhörerschaft mit sich fort. Nur den Chor: »Für soviel Gnade« erinnern wir uns, in früheren Aufführungen der Singakademie noch schöner gehört zu haben. Vielleicht war der Eindruck der voraufgehenden unvergleichlichen Bassarie: »Soll ich auf Mamre's Segensauen« zu unbedeutend (!), um den Chor zu einem solchen herrlichen Vortrage zu begeistern, wie ihn die übrigen Chöre hören liessen. Das Orchester war gut. Einzelne unaufmerksame Spieler finden sich allerdings immer; doch waren ihre Fehler nur dem feineren Ohre bemerklich. Die Trompeten und Hörner leisteten ihr Bestes. Möchte nun bald eine Wiederholung des trefflich einstudirten, herrlichen Werkes erfolgen!

✱ **Berlin.** (Zweites Concert des Kotzolt'schen Gesang-Vereines.) Am 7. Februar kamen in dem zweiten Abonnement-Concert des Herrn Musikdirector Kotzolt folgende ältere Gesänge zur Aufführung: 1) ein Madrigal von John Dowland (1597) »Komm süsser Schlaf«, 2) ein fünfstimmiger Satz von Joh. Eccard »Fröhlich will ich singen« (1608), und 3) ein dreistimmiges Lied für Männerstimmen von Joh. Herm. Schein (aus dem Jahre 1630) »O Sternenäugelein, o Seidenhärulein!« — Die folgenden Stücke gehörten der neuen und allerneuesten Zeit mit ihrer instrumentalen Richtung an (Vierling, Hauptmann, Radecke, Mendelssohn). — Wir haben uns schon wiederholt über die grossen Vorzüge, aber auch über die Mängel dieser Concerte ausgesprochen, so dass wir den Leser auf unsere früheren Berichte in dieser Zeitung (Jahrgang 1869 S. 80 und S. 390) verweisen können. Möchte doch ein so begabter und durch seine Stellung so unabhängiger Mann, wie Herr Kotzolt, dessen Tüchtigkeit als Gesanglehrer und Chordirigent von allen Seiten die vollste Anerkennung findet und der sein ganzes Leben ausschliesslich der Cultur der Vocalmusik widmet, endlich erkennen, in welchen Grenzen er allein zu wirken im Stande ist, und dass er durch Concessionen, welche er den Instrumentalcomponisten unserer Zeit macht, nur in seinem nicht genug zu lobenden Streben nach einem reinen A-capella-Gesange gefährdet wird. Die Berliner Verhältnisse sind freilich so, dass unsere Concertgeber nach dem Lobe von Männern haschen, die in den Tagesblättern das grosse Wort führen (und deren Unkenntniss noch neulich wieder bei der Anwendung des Claviers in Händel's Oratorien glänzend zu Tage trat) und leider nur Wenige können es über sich gewinnen, auf einen solchen Beifall momentan zu verzichten. — Zwischen den Chorgesängen spielte der königl. Kammermusikus und Violinist Herr Ferdinand Spohr ein Präludium und Fuge von S. Bach und eine Serenade von H. Urhan, und der Pianist Herr Hugo Schwantzer zwei Stücke von Chopin. — Das dritte Abonnementconcert findet Montag den 21. März statt.

✱ **Bremen.** *K.* Am 1. Februar gelangte im Privatconcert Carl Reinthaler's Psalm: »In der Wüste« zu wiederholter Aufführung. War der Eindruck, den das neue Werk bei seiner ersten Aufführung am 2. März 1869 auf Musiker und Laien machte, ein entschieden günstiger und bedeutender, so schien dies bei der neuesten Aufführung in noch viel höherem Grade der Fall zu sein. Ein Grund davon lag natürlich darin, dass ein Werk von solcher Bedeutung und Tiefe vom grossen Publikum mehr gewürdigt wird, wenn es nicht ganz fremd und unvorbereitet an dasselbe herantritt. Dann aber hat der Componist eine Aenderung vorgenommen, welche sich als eine ganz entschiedene Verbesserung sofort fühlbar machte. An den innigen, breit ausgeführten Anfangschor und das darauf folgende schöne ernste Bassolo »Meine Lippen preisen dich« schloss sich früher als Nr. 3 ein Quartett für vier Solostimmen, welches trotz seiner Innigkeit und seines Wohlklanges durch zu lange Dauer den Eindruck der Monotonie machte. Diese Nummer hat Reinthaler in weiser Selbstkritik ganz umgearbeitet; auf der Basis der früheren Motive baut sich jetzt ein überaus anmuthiger und empfindungsvoller Wechselgesang zwischen Soloquartett und Chor auf, welcher keinen Augenblick das Gefühl der Eintönigkeit aufkommen lässt. Hierauf folgen genau in der früheren Gestalt die beiden Prachtchöre: der leidenschaftliche, an harmonischen Kühnheiten reiche »Sie aber stehen nach meiner Seele« und der Schlusschor mit der eigenthümlich schönen, melodisch milden Fuge. So hat denn der Componist des »Jephtha« ein Werk fertig hingestellt, das an Formvollendung und schöner melodischer Erfindung den besten Sätzen seines grossen Oratoriums gleichsteht, an Eigenthümlichkeit und harmonischem Reichthum dasselbe aber weit überragt. Jedenfalls ist dieser Psalm zu den bedeutendsten nach Mendelssohn geschaffenen Werken dieser Gattung zu zählen. Noch sei erwähnt, dass Herr Schelper die Bassarie mit seiner herrlichen Stimme und einfach ernstem Vortrage zur schönsten Geltung brachte und dass das überaus zahlreich versammelte Publikum dem Componisten durch die rauschendsten und wärmsten Beifallsspenden dankte.

✱ **Landsberg a. W.** Am 30. Januar führte der von Dr. v. Jan geleitete Gesangverein Gluck's »Orpheus« auf. Die Titelrolle hatte Frl. Gutjahr aus Berlin freundlichst übernommen und mit vielem Beifall durchgeführt. Seit dem Jahre 1864 hat sich der Jan'sche Verein ziemlich regelmässig durch Aufführungen von Oratorien bethätigt. Nachdem nämlich zu Anfang des genannten Jahres der »Messias« zweimal gesungen war, folgte 1865 »Paulus«, 1866 »Samson«, dann nach einem Winter ohne Concert, während dessen u. a. Bach's Cantate »Gottes Zeit« geübt worden war, 1867/68 Theile der Matthäus-Passion und ziemlich vollständig »Judas Maccabäus«; endlich im vorigen Winter »Paulus« zum zweiten Male. Von den kleineren Aufführungen des Vereins nennen wir nur die am Charfreitag des Jahres 1865 in der Hauptkirche veranstaltete, in welcher neben Theilen des »Messias« auch Gesänge a capella von Palestrina, Lotti und M. Haydn zum Vortrag kamen. — Als ein besonderes Glück für unsere Stadt kann es bezeichnet werden, dass seit einer Reihe von Jahren Herr Concertmeister de Ahna aus Berlin hier Quartett-Soiréen veranstaltet. Auch für diesen Winter sind deren zwei angekündigt, in denen das Violoncell durch Herrn Concertmeister W. Müller besetzt sein wird. — Dagegen kann ich nicht umhin einen Betrug vor die Oeffentlichkeit zu bringen, den sich die Kammermusiker Pönitz und Zürn mit uns wie mit dem Publikum anderer Städte erlaubt haben. Eine Sängerin Namens Bredtschneider hatte zum 9. Januar in Schwerin a. d. Warthe, zum 10. Januar hier in Landsberg ein Concert angekündigt, das sie mit Unterstützung der genannten Herren geben wollte. Die Harfe des Herrn Pönitz übte keinen geringen Zauber auf die Bevölkerung beider Städte aus, während man sonst durchreisende Sängerinnen häufig

nur wenig beachtet, strömte Alles zusammen, um sich so dem seltenen Genuss eines Harfen-Concerts zu ergötzen. Aber am 8. Januar Nachmittags traf eine Depesche in Schwerin ein, wonach der Harfenist Pönitz dienstlich behindert war zu erscheinen, und auch hier musste Herr Zürn dem versammelten Publikum verkünden, dass sein College nicht mitwirken und somit das bereits gedruckte Programm nicht eingehalten werden konnte. Fräul. Bredtschneider aber sang mit so ungeschulter, unschöner Stimme und so falschem Ausdruck, dass nur Eine Meinung darüber herrscht, die Empfehlungen, die sie mitgebracht, müssten erschwindelt sein. Und einige Tage darauf lasen wir in der Bromberger Zeitung vom 28. Januar, dass auch dort ein Concert des Trifolium Bredtschneider, Pönitz, Zürn angezeigt, und auch hier wieder Herr Pönitz am Erscheinen verhindert war. Was mag der genannte Herr für die gütige Leihung seines Namens bezogen haben? — Besser befriedigt waren wir am 17. und 18. Januar durch den Gesang einer Gesellschaft von »Chanteurs Languedociens«. Zwar war mit der Erwartung gekommen war, diese Kinder des Andorra-Thales würden so wie unsere Tyroler die kunstlosen Weisen ihrer Heimath vortragen, wie sich das Volk dieselben geschaffen und sie ohne Noten weiter verpflanzt, der musste sich auch diesmal enttäuscht sehen; denn er bekam Männer-Quartette von Auber, Rossini u. A., auch Volkslieder aus Spanien und Italien, ja sogar Möhring's bekanntes Ständchen »Schlaft in Ruh'« in deutscher Sprache zu hören! Doch konnte man sich durch einige Bearner Pastorales und auch mehr durch ein dorther stammendes Kriegslied mit energisch bewegtem Rhythmus immerhin eine Vorstellung vom Charakter des dortigen Volksgesanges machen. Der kleine Chor entwickelte grosse Kraft und Fülle des Klanges; wenn sie ein Solo ihres näselnden Baryton zu begleiten hatten, sangen die Tenoristen häufig zu stark; dagegen wirkten zwei Bassstimmen von ungeheurer Stärke durchweg gut.

✱ **Oldenburg.** Seit ich Ihnen zuletzt schrieb, haben in unserer kleinen aber musikalisch regsamen Stadt einige Aufführungen stattgefunden, deren Programm auch in weiteren Kreisen Interesse erregen dürfte. — Zuerst sei der Abendunterhaltungen für Kammermusik gedacht, welche, von den Herren Engel, Rohrs, Franz Schmidt, Ebert (Streichquartett) und Albert Dietrich (Pianoforte) eingerichtet, die Elite des musikalischen Publikums anziehen. Wir hörten bis jetzt die Quartette von Beethoven Op. 59, Nr. 1, F-dur, Op. 74, Es-dur, von Schumann (A-dur) und Dittersdorf (Es-dur) in technisch sauberer und musikalisch schwung- und verständnissvoller Darstellung — mit Pianoforte das stellenweis gar zu leichtfertig gearbeitete, aber auch an genialen und innigen Zügen reiche »Forellenquintett« von Franz Schubert und als Novität die Sonate für Violine und Pianoforte von Julius O. Grimm (A-dur, Op. 14), die allgemein gefiel. Sie ist ein melodisch und contrapunktisch schön erfundenes Musikstück von äusserst nobler Haltung, Innigkeit und Tiefe der Empfindung. — Im dritten Abonnementconcert der Hofkapelle lernten wir Herrn Richard Barth aus Münster kennen. Der sehr jugendliche Geiger, Schüler Joachim's, spielte Mendelssohn's Violinconcert, Beethoven's G dur-Romanze, Solostücke von Seb. Bach und auf Dacapo- und Hervorruf das Abendlied von Schumann. Herr Barth, bisher hier gänzlich unbekannt, eroberte sich die Sympathie des Publikums sofort durch sein technisch makelloses, seelenvoll belebtes und echt musikalisches Spiel. Die Orchesternummern des Abends waren: die Ouvertüren zu den Hebriden von Mendelssohn, zu König Stephan von Beethoven, als Zwischennummer das Adagietto aus der Cdur-Suite von Raff und als Hauptstück die Cdur-Symphonie (mit der Schlussfuge) von Mozert. — Im vierten Hofkapellconcert am 28. Januar kamen folgende Orchesterwerke zu Gehör: die Ouvertüren zum »Wasserträger« von Cherubini und zum »Haideschacht« von Franz v. Holstein. Letztere ist eine echte, frisch melodische und prächtig instrumentirte Opernouverture und fand, trefflich ausgeführt, viel Beifall. Dann die Symphonie Eroica, welche in allen Schattirungen des Vortrags und Tempo's ganz vorzüglich gelang. Die freundliche Mitwirkung des Singvereins ermöglichte die Aufführung zweier Chorwerke, der bekannten, in Oldenburg seltsamer Weise zum ersten Male gesungenen Motette von Haydn. »Des Staubes eitle Sorgen«, und eines neuen Werkes unseres Albert Dietrich: Altchristlicher Bittgesang aus dem 7. Jahrhundert, aus dem Lateinischen übersetzt von Rambach, für gemischten Chor und Orchester componirt. Dietrich betritt damit zum ersten Male das Gebiet der Kirchenmusik. Er zeigt, dass er der alten Formen, welche herkömmlicher und wohl begründeter Weise für diese Gattung verwendet werden, ebenso mächtig ist, als er die Gabe besitzt, dieselben mit dem Geist der neuen Zeit zu durchdringen. Das sehr schwungvolle Gedicht ist in vier Gruppen zerlegt. Die erste (*Andante*, $^3/_4$, A-moll) schildert das Lechzen des dürren Landes, das Starren des von der Hitze geborstenen Ackers. Nr. 2 (*Allegro con fuoco*, $^2/_1$, C-moll) bricht in die Ermattung mit schneidendem, flimmerndem Glanz ein gleich dem unerbittlich dörrenden Gluthstrahl der Sonne, wie der Dichter ihn einführt, vor dem nicht der Vogel im Walde Kühlung findet, vor dem der stets so treue Quell versiegt, sodass die Menschen, »die Thränen trinkend, die sie weinten«, ohne Labung heimkehren müssen. Nr. 3 und 4 sodann bilden ein zusammenhängendes Ganzes, in welchem Nr. 3 (*Andante con moto*, $^4/_4$, G-moll) in vierstimmigem Doppelcanon das fruchtlose Umherirren der Thiere zunächst, sodann der Menschen darstellt; auch die Menschen suchen überall umsonst nach Erquickung, von der Verzweiflung selbst zu den Wurzeln der Bäume getrieben, bis in dieser äussersten Noth ein Theil der Stimmen den Ruf erhebt: »Hör' uns, Heiland, erbarme dich!« — In dem Zorngericht, — so führt der ganze Chor diesen Ruf weiter (in Nr. 4), — mit seiner gerechten Strafe hat es uns geschlagen: wir haben gesündigt; — doch du sei gnädig und erbarme dich deines Volkes! — Durch solch reniges Bekenntniss (*Allegro non troppo*, $^3/_4$, D-moll) vorbereitet, entwickelt sich nunmehr eine gefasstere Stimmung und die zuversichtliche Hoffnung auf Erhörung, wie ja auch vor Zeiten auf Elias Gebet über das sündige Volk der erquickende Regen sich ergossen habe; was den Inhalt einer Doppelfuge bildet (*Poco più animato*, $^3/_4$, A-dur), die mit dem melodischen ersten und dem ihm in wuchtiger Kraft gegenübertretenden zweiten Theme (»Auf Elias Gebet«) die aufs äusserste gesteigerte Erregtheit der frühern Nummern beruhigend abschliesst. Das höchst leidenschaftlich und ernsthaft gehaltene Werk verfehlte seine Wirkung nicht, verlangt aber, um auch in seinen Hauptsteigerungen dem Orchester gegenüber zu voller Geltung zu kommen, einen mächtigeren und klangvolleren Chor, als er uns hier zu Gebote steht. Grössere strebsame Gesangvereine werden dieses etwa 20 Minuten dauernde Chorwerk mit lebhaftem Interesse studiren und mit Erfolg vortragen. Diesen sei es, sobald es im Druck erschienen sein wird, auf das Wärmste empfohlen. *M.*

✱ Die weitverbreitete Notiz, es sei zwischen den Höfen von Altenburg, Gera und Rudolstadt das Abkommen getroffen worden, je einige Kräfte für die Oper und das Schauspiel zu engagiren und diese denn zu einer gemeinschaftlichen Hoftheatergesellschaft zu vereinigen (in ähnlicher Weise wie das gemeinsame Oberappellationsgericht) wird von der »Weimar. Ztg.« dahin berichtigt, dass ein und derselbe Theaterdirector in Gera, Rudolstadt und Altenburg gleichzeitig Concession erhalten soll, um an einem Platze nach dem anderen Theatervorstellungen abzuhalten.

✱ **Hamburg.** Nach dem Gastspiel von Frl. Tietjens, wodurch die besten deutschen und einige italienische Opern zur Aufführung gelangten, kam Niemann aus Berlin und mit ihm die Haupttreffer der Zukunftsoper; wie bei der Tietjens Fidelio, so wurde bei ihm Lohengrin wiederholt. Er war mit seiner Lection noch nicht zu Ende, als Frl. Geistinger auf den Platz trat und mit ihr Offenbach mit Pauken und Trompeten seinen Einzug hielt; sie ist noch hier, wird aber in diesen Tagen nach Wien zurückkehren. Die heimische Truppe des Theaterdirectors Ernst, mag sie nun in der klassischen oder in der zukünftlichen oder in possenhafter Oper mitwirken, ist unter der Kritik und kommt daher als solche nicht in unsern Gesichtskreis. Unter der früheren (vorjährigen) Direction waren hier theilweis gute Kräfte beisammen, die nichtswürdig geleitet wurden. Herr Ernst hat sich ein um die Hälfte billigeres Material verschafft, und man kann nur sagen, dass jetzt das Material und die Verwendung desselben im richtigen Verhältnisse stehen.

Bemerkung. Der Correspondenz aus Köln in der vor. Nummer d. Ztg. sind aus Versehen drei Zeilen als „Nachschrift" beigefügt, die keinen Sinn haben und zu einer längeren redactionellen Anmerkung gehören. In dieser sollte als sehr erfreulich bezeichnet werden, dass neben den andern Gesangvereinen sich in dem jungen „Bachverein" eine neue Gesellschaft bildete, welche in Ergänzung der älteren Institute ihre Thätigkeit (wie unser Hr. Correspondent versichert) „hauptsächlich auf Compositionen des 16. und 17. Jahrhunderts gerichtet" hat. Zugleich aber sollte die Frage erhoben werden, was denn Bach mit dieser Vocalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts zu schaffen habe, in welche einzugehen und die fortzubilden weder seine Aufgabe noch seine Absicht war. Und es sollte hieran — gestützt auf Erfahrungen, welche man mit den nun aufgelösten Bachvereinen in Berlin und Hamburg gemacht hat — das Bedenken geknüpft werden, ob es für den dauernden Bestand des Vereins vortheilhaft sein könne, einen Namen zu wählen oder beizubehalten, der nicht mehr die Sache bezeichnet. Weil heute der Raum fehlt, den Gegenstand, wie er verdient, eingehender zu besprechen, werden wir bei passender Gelegenheit darauf zurückkommen. D. Red.

ANZEIGER.

[25] **Neue Musikalien.**

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Bach, J. S., Sechs Sonaten für die Violine, mit hinzugefügter Begleitung des Pianoforte von Robert Schumann. 2 Bände. Roth cartonnirt. 2 Thlr. 15 Ngr.
Bargiel, W., Op. 37. **Drittes Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell. 3 Thlr. 10 Sgr.
Beethoven, L. v., Türkischer Marsch aus den »Ruinen von Athen«. Op. 113. Partitur 15 Ngr.
—— Derselbe Orchesterstimmen. 1 Thlr. 12½ Ngr.
—— **Rondo** in Bdur. Für Pianoforte und Orchester. Ausgabe für Pianoforte allein. 12½ Ngr.
Cherubini, L., Introduction zum zweiten Acte der Oper Medea. Für das Pianoforte allein. 6 Ngr.
—— Dasselbe für das Pianoforte zu 4 Händen. 7½ Ngr.
Depresse, A., Op. 30. **Die Salbung David's.** Oratorium in 3 Theilen, für Chor, Soli u. Orchester. Clav.-Ausz. 3 Thlr. 15 Ngr.
Junkelmann, A., Op. 33. **Drei Clavierstücke.** Nr. 1. Scherzo. Nr. 2. Andante quasi Allegretto. Nr. 3. Rondo Giocoso. 25 Ngr.
Mozart, W. A., Symphonien. Arrangement für das Pianoforte zu zwei Händen. Neue Ausgabe. Roth cartonnirt.
Erster Band Nr. 1—6. 3 Thlr.
Zweiter Band Nr. 7—12. 3 Thlr.
Schubert, Franz, 12 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Für gemischten Chor eingerichtet von G. W. Teschner. Heft 2. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
Nr. 7. *An die Musik.* Du holde Kunst.
- 8. *Ständchen.* Horch, horch die Lerch' im Aetherblau.
- 9. *Die Forelle.* In einem Bächlein helle.
- 10. *Erster Verlust.* Ach, wer bringt die schönen Tage.
- 11. *Litanei.* Ruh'n in Frieden alle Seelen.
- 12. *Der Blumenbrief.* Euch Blümlein will ich senden.
Thierfelder, A., Op. 6. **»Zu Volksweisen.«** Ein Liederstrauss nach Gedichten von Emanuel Geibel. Für eine tiefere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 22½ Ngr.
Nr. 1. *Neapolitanisch.* Du mit den schwarzen Augen.
- 2. *Schottisch.* Weit, weit aus ferner Zeit.
- 3. *Russisch.* Durch die Waldnacht trabt mein Thier.
- 4. *Französisch.* In lichten Frühlingstagen.
- 5. *Deutsch.* Wenn ich an dich gedenke.
- 6. *Deutsch.* Mag auch heiss das Scheiden brennen.
Weyermann, M., Op. 13. **Balladen** und Lieder von Em. Geibel. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.
Nr. 1. *Bothwell.* Wie lebte Königin Marie.
- 2. *Schön Manor.* Schön Manor trat aus dem wilden Wald.
- 3. *Streich' aus, mein Ross.* Streich aus, mein Ross, die Flanken hoch.
- 4. *Aus den Jugendliedern.* Ich fuhr empor vom Bette.
- 5. Dass holde Jugend nur zur Liebe tauge.

[26] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SUITE

in Canonform

für zwei Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass

(Orchester)

von

Jul. Otto Grimm.

Op. 10.

Partitur	— Thlr. 22½ Ngr
Stimmen	1 - 10 -
Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten	1 - 5 -

[27] Bei *F. E. C. Leuckart* in *Breslau* erschien soeben:

Mozart's Don Giovanni.

Partitur

erstmals nach dem Autograph herausgegeben

unter Beifügung einer neuen Textverdeutschung

von

Bernhard Gugler.

XIX u. 476 Seiten Folio. Cartonnirt Preis: 12 Thlr.

Monatshefte für Musikgeschichte, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. 2. Jahrg. Berlin, bei T. Trautwein (M. Bahn). 2 Thlr. Monatlich erscheint ein Heft in gr. 8.

Die Aufgabe dieser Zeitschrift besteht in der ausschliesslichen Pflege der Musikgeschichte und deren Nebenfächer, und soll sowohl dem Fachmanne als Organ dienen, als dem Musikfreunde zur Belehrung und Unterhaltung. Das Programm ist durch jede Buchhandlung zu beziehen. Beitrittserklärungen als Mitglied nimmt Herr **Robert Eitner** in Berlin entgegen. [28]

[29] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Romanzen

aus

L. Tieck's Magelone

für eine Singstimme mit Pianoforte

von

Johannes Brahms.

Op. 33. Heft 1 bis 5 Preis à 1 Thlr.

[30] **Otto Jahn's musikalische Bibliothek und Musikaliensammlung** wird **Montag den 4. April** und an den folgenden Tagen in **Bonn** öffentlich versteigert. Cataloge sind durch alle Buchhandlungen wie auch direct von M. Lempertz in Bonn zu beziehen.

[31] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

AVE MARIA

für

Sopran-Solo und weiblichen Chor

aus der unvollendeten Oper:

„Loreley"

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 98. Nr. 2.

Nr. 27b der nachgelassenen Werke.

Partitur Pr. 15 Ngr. **Clavierauszug** 15 Ngr.
Orchesterstimmen 15 Ngr. **Chorstimmen:** Sopran I, II à 1½ Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 2. März 1870. **Nr. 9.** V. Jahrgang.

Franz v. Holstein's Oper „Der Haideschacht".

Von S. Bagge.

(Der Haideschacht, Oper in drei Acten von Franz v. Holstein. Vollständiger Clavierauszug Preis 5 Thlr. netto. Leipzig, Breitkopf und Härtel.)

Endlich also einmal eine ächt deutsche Oper; eine Oper von einem wahrhaft deutschen Künstler, und für das deutsche Volk!

Eine ächt deutsche Oper! Nämlich eine solche, die nicht auf einem blos äusserlichen, nur die Sinne reizenden oder gar lasciven Text beruht, sondern auf einer Handlung und auf Scenen, die wirklich ergreifend und rührend sind; nicht auf Klingklang Trillern und Rouladen, sondern auf schlichter, gesunder, daher zum Herzen sprechender, aber durch reife geistige Bildung durchsäuerter Tonsprache; nicht auf Lärm und decorativen Ausstellungen, sondern auf Ausdruck von Stimmungen und wirklich musikalischer Gestaltung!

Von einem wahrhaft deutschen Künstler! Nämlich einem solchen, der eine Idee davon hat, was er bei einem grösseren Werke, das sich an Viele wendet, dem Geiste der Nation schuldig ist, für die er arbeitet und der er seine Bildung verdankt; der in Bescheidenheit das Beste giebt was er in sich hat und es getrost dem Urtheil der Welt überliefert, ohne seinen eigenen Herold zu machen; der aber auch nicht zur Fahne der Pedanterie und Langweiligkeit schwört, sondern zu der Fahne der lebendigen Fortentwicklung auf der Basis gesunder Grundsätze! *)

Für das deutsche Volk, welches wahrlich ein Anrecht darauf hat, dass ihm auf seinen Theatern (da ihm die feineren Genüsse des Concertsaales vielfach versagt sind) Nahrung für seinen Kunstsinn geboten werde. Aber du armes deutsches Volk, was man dir nicht von oben und von unten zugemuthet hat, was du nicht alles als Frucht deines ureigenen Geistes, oder als würdig deiner Sinnesart, hast hinnehmen sollen; was man dir nicht Jahr aus Jahr ein eingeimpft hat, bis das bischen Geschmack, das dir noch übrig geblieben, rein weggefegt war und du bis zur Thalsohle des Ungeschmacks herabgedrückt warst, auf dem sich andere Nationen tummeln, die das Bessere kaum kennen, geschweige zu würdigen wissen.

Ja, aus dem gesunden deutschen Kunstsinn heraus ist der Haideschacht geboren und an ihn wendet er sich. Ungekünstelt, lebensvoll, warm, munter und auch wieder tief und ergreifend: das ist im weitesten Umriss das Charakteristische des Haideschachts; rein musikalisch gesprochen: Reich an Melodien und sprechenden Motiven, consequent in ihrer Durchführung; polyphon gehalten und doch populär; nicht flach und tändelnd oder liedertafelmässig-süsslich, sondern kräftig und sinnig.

Doch genug von solchen ganz allgemeinen Bezeichnungen — es ist Zeit auf die einschlagenden Fragen näher einzugehen.

Während eine Partei der Gegenwart behauptet, die Oper sei jetzt durch R. Wagner auf ihrem Culminationspunkte angelangt, bleiben Andere trotz aller Demonstrationen bei ihrer Ueberzeugung, sie sei endlich durch ihn in eine Sackgasse gerathen, aus welcher nur durch Umkehr herauszukommen. Wir halten jeden lebensfähigen Versuch in dieser Richtung für dankenswerth und erfreulich, wenn dabei nicht das Kind mit dem Bade verschüttet und die wirkliche Kunstentwicklung ignorirt wird. Wenn wir von Umkehr reden, so meinen wir damit nicht, dass man zur alten Arien-Oper umkehren müsse oder gar zum ariosen Stil Viadana's oder zum recitirenden des Lully, etwa mit vermehrter heutiger Instrumentation und einem »unendlichen« polyphonen Satz, oder endlich gar zum griechischen Musikdrama, das auf ganz anderer Basis des Lebens und der Kunst steht als das unsere; so reactionär sind wir nicht, sondern wir empfehlen die Umkehr nur bis zu den wesentlichen Principien Mozart's, Beethoven's, Weber's, unter Beseitigung der Concessionen, welche diese noch an den italienischen Geschmack und die geläufigen Gurgeln der Sänger hie und da zu machen sich veranlasst oder genöthigt fanden, und mit

*) Franz von Holstein ist am 16. Februar 1826 in Braunschweig geboren und wurde frühzeitig zur militärischen Laufbahn bestimmt, sein früh erwachter Sinn für Musik fand Anregung aber durchaus keine entsprechende Ausbildung. Dennoch schrieb er, als er sich zum Officier-Examen vorbereitete, seine erste Oper, und von da an konnte er wenigstens einigen Musikunterricht (bei Carl Richter in Braunschweig) erlangen. Bis 1851 schrieb er noch zwei kleine Opern und dann eine grosse, die er M. Hauptmann zur Begutachtung zusandte. Vorher hatte er 1848 und 1849 den Feldzug in Schleswig-Holstein mitgemacht. Das Urtheil Hauptmann's bewog ihn, sich ganz der Musik zu widmen, der verabschiedete Adjutant und Hofjunker des Herzogs von Braunschweig setzte sich 1853 auf die Schulbank des Leipziger Conservatoriums; auch nahm er Privatstunden bei Hauptmann und Rietz, konnte dies Alles aber nicht lange geniessen wegen häufiger Kränklichkeit. 1855 verheirathete er sich mit Hedwig Salomon, einer kunstsinnigen und liebenswürdigen Dame aus den besten Leipziger Kreisen, worauf er sich mit derselben ein Jahr nach Italien begab, hauptsächlich der Gesundheit wegen. Schon damals entstand die erste Skizze zum Buch des Haideschachts. Erst viel später, als v. Holstein sich einer besseren Gesundheit erfreute, kehrte er zu seinem eigentlichen Ziel, der dramatischen Musik, zurück und schrieb die Oper »Der Haideschacht«.

Benutzung Dessen, was die Künstler seither an brauchbaren Ausdrucksmitteln neu hervorgebracht. Unter jenen »wesentlichen Principien« verstehen wir aber, dass die Oper, wie jede Sache, Form haben müsse, musikalische Form, d. h. dass das Ganze sich gruppire, nicht Alles in ein Chaos, oder in eine Wüste mit etlichen dürftigen Oasen, zusammenlaufe; dass fest Geordnetes und locker Bewegliches sich miteinander zu einem plastischen Kunstwerke verbinde; dass die Personen des Stücks musikalische Gestalt gewinnen und dieselbe behaupten; dass wirksame Contraste im Libretto auch wirksame Contraste der Musik herbeiführen; dass dieser zur Entwicklung und Ausbildung ihrer Gestaltungen Zeit und Raum gegeben werde.

Das Sujet des Haideschachts ist den Lesern dieser Zeitung bekannt; es ist in derselben bereits dreimal, zuletzt in Nr. 6 dieses Jahrgangs, mitgetheilt worden. Einige Bemerkungen darüber werden uns aber wohl gestattet sein, namentlich die, dass uns die Oper schon des Librettos wegen als eine im besten Sinne wahrhaft deutsche erscheint. Es steht auf dem Boden rein menschlicher Empfindung; zwar benutzt es eine alte Sage und zuletzt greift eine höhere Fügung ein; aber die Personen sind Menschen, wirkliche Menschen, wie sie jederzeit vor uns stehen können; zwar beginnt die Handlung mit einer Liebschaft und endigt mit einer Verlobung, aber die Einkleidung ist originell, die Geschichte weckt unser ganzes Interesse. Und ist nicht die Liebe die stärkste Empfindung, ihr Kampf und endlicher Sieg nicht zuletzt das Ergreifendste und Wirksamste für poetische und dramatische Darstellung? — Die Sprache ist zumeist knapp, kräftig und gewählt, besonders in den eigentlich lyrischen Partien; die Versmaasse sind der Musik günstig. Die Eintheilung der Scenen abwechslungsreich und doch von logischer Anordnung. Durch das Ganze aber macht sich ein dramatisches *crescendo* fühlbar, die Spannung wächst, der Conflict wird immer bedenklicher, die Katastrophe immer zweifelhafter, bis zuletzt durch einen tüchtigen Ruck der auf der Seele des Zuschauers lastende Alp weggewälzt wird. Demnach enthält unser Textbuch in logischer Reihenfolge Momente seligen Behagens, unschuldiger Freude, wundersam gemischter Empfindung; Momente der Beunruhigung, der Spannung, der Angst; dämonischer Ausbrüche, energischer grossartiger Aufregung; der Andacht oder einer gewissen feierlichen Stimmung (etwa von der Art wie bei dem Canon des »Fidelio«); schliesslich absoluter Beruhigung und Befriedigung.

Alles dies würde jedoch der Oper nicht helfen, besässe der Musiker die Kraft und Vielseitigkeit der Erfindung und Gestaltung nicht, um durch rein musikalische Mittel diejenigen Eindrücke hervorzubringen, die das Textbuch andeutet. Unsere Aufgabe ist daher, darzustellen, welche die Mittel sind, die der Componist anwendet und welche Eindrücke er damit, dem Clavierauszuge nach, den Referent allein kennt, erzielt.

Vorerst eine Bemerkung über Holstein's Stil im Allgemeinen. Wir haben in Leipziger Recensionen des Werks nach seiner Aufführung gelesen, Holstein schliesse sich an Weber und Marschner an. Andere sagen, er habe sich den Schumann'schen Stil angeeignet. Alle, die dergleichen lesen, möchten wir bitten, das nicht so zu verstehen, als ob Holstein's Streben dahin ginge, in Weber's oder Marschner's Fusstapfen schlechthin weiter zu gehen, oder als ob seine Musik durchaus »Schumannisch« sei. Was das Letztere betrifft, so finden sich allerdings in den zarten und innigen Partien des Werks Züge, die an Schumann erinnern, wie ja die Gegenwart allenthalben diesen Einfluss aufzeigt. Aber im Allgemeinen »Schumannisch« ist diese Musik höchstens in Bezug auf die moderne polyphone Behandlung, durchaus nicht aber in jenen Punkten, wo gerade Schumann's Besonderheit liegt: in den seltsam verschobenen Rhythmen und in dem häufigen Hinbrüten und Grübeln, das in der Instrumentalmusik seinen Gebilden oft einen grossen Reiz verleiht, in den grösseren Vocalcompositionen, und gar den dramatischen, ihn aber oft der Schlagfertigkeit der Wendungen beraubt. Neben Schumann'schen Zügen könnte man eben so gut Gade'sche, ja sogar Meyerbeer'sche und Gounod'sche herausklügeln, wenn man auf Dilettantenart aufhorchen wollte. Genug, seine Musik ist modern und es sind in ihr schier alle Elemente verarbeitet, welche in der Neuzeit Wirkungen besserer Art hervorbrachten. Was aber den Anschluss an Weber und Marschner betrifft, so ist das auch sehr *cum grano salis* zu verstehen, und wir warnen davor, sich nach solchen Aeusserungen ein Bild von Holstein's Oper zu machen; denn es machen sich auch Mozart'sche und Beethoven'sche Einflüsse bemerkbar, namentlich gerade in Bezug auf die dramatische Gestaltung. Holstein müsste nicht der gebildete Musiker sein der er ist, wenn er nicht auf Mozart und Beethoven als die reinsten Muster dramatischen Stiles gekommen wäre. Dies zeigt sich in der Kernhaftigkeit seiner Motive; in der populären Gestaltung seiner Melodien; in der Geschlossenheit seiner Formen dort, wo er solche für nothwendig erachtet; in der Art der musikalischen Wirkung, die er beabsichtigt und oft genug erreicht; in der Gestaltung der mehrstimmigen (oder Ensemble-) Sätze. Wir wollen natürlich nicht sagen, dass er diese Muster erreicht habe, eine gewisse Unruhe lässt ihn zuweilen noch nicht das Ideal vollkommener Schönheit finden. Tempo und Takt wechseln mitunter im Streben nach dramatischer Belebtheit öfter als nothwendig, die schöne Wirkung hätte zuweilen durch blossen Motivwechsel vielleicht besser erreicht werden können. Aber man sieht doch das Bestreben (und oft auch das Gelingen), sich die wesentlichen Bedingungen der Schönheit anzueignen, die Jene mit leichter Hand erfüllten.

Der »Haideschacht« enthält eine ziemliche Anzahl einheitlicher abgeschlossener Musikstücke; daneben andere, die ineinander übergehen, und viele solche, die blos den Zweck haben, die Handlung weiter zu bringen und zugleich den musikalischen Uebergang herzustellen, sei es in recitativischer oder in arioser Form. An abgeschlossenen Musikstücken ist besonders der dritte und letzte Act reich, ja er bietet in den Nummern 15 bis 19 eigentlich eine ganze Reihe solcher, und sind diese blos durch Recitativsätze verbunden. Loser ist die Form im zweiten, am losesten im ersten Act. Kein Wunder, wenn schon in Folge dieses Umstandes Interesse und Gefallen sich zum Schluss hin steigern, wie dies aus den Berichten über die Aufführungen hervorgeht. Die vorhin aufgezählten Nummern bestehen in einer Arie Swend Stirson's,*) einem grossen Terzett (Valborg, Björn, Stirson), einem ebensolchen Duett (Valborg und Ellis), einer »Scene und Lied« (Helge), endlich dem Finale, das aus sechs wesentlich verschiedenen Partien besteht. Diese Nummern, besonders 16—19, sind zugleich die musikalisch bedeutendsten der Oper; wir besprechen sie daher zuerst und möchten auch Diejenigen, welche die Oper aus dem Clavierauszug kennen lernen wollen, einladen, sich nach flüchtiger Bekanntschaft mit dem Uebrigen zuerst mit diesem dritten Act näher bekannt zu machen; denn aus den einzelnen Nummern desselben kann man sich am besten ein Bild von der dramatisch-musikalischen Befähigung Holstein's machen.

Der erste Auftritt Stirson's nach der Orchestereinleitung (die wohl zu kurz ist um ein »Entr'act« genannt werden zu können) imponirt sofort durch ächt tragische Färbung und Haltung; die folgende Arie ist ein getreues Abbild seines Gemüthszustandes, Stirson spielt hier eine ziemlich passive Rolle

*) Die Personen des Stücks sind folgenden Stimmcharakteren zugewiesen: Swend Stirson Bariton; Valborg Sopran; Björn Sopran; Helge: Mezzo-Sopran; Ellis: Tenor; Olaf: Bass; Ralph: Bass u. s. w.

und erhebt sich schliesslich nur bis zum Gebet: Gott möge wenigstens die Kinder nicht sein (vermeintliches) Vergehen entgelten lassen. Am Anfang des Aktes stehend, kann man die Arie gutheissen, auch wenn kein ausserordentliches dramatisches Interesse sich daran zu entwickeln vermag. Rein musikalisch betrachtet birgt die Arie schöne Wendungen und tiefen Empfindungsausdruck, und wird, gut gesungen, ihre Wirkung nach dieser Seite nicht verfehlen. — Aber in dem bald folgenden Terzett finden wir bereits eine Meisterleistung nach beiden Seiten hin. Textlich handelt es sich um einen harten Kampf zwischen dem zornigen Vater, dem Trotzkopf von Sohn und der begütigenden Tochter. Der Componist findet für die drei Charaktere die geeignetsten Töne, und er weiss jeden festzuhalten; die Musik erweist sich ihm sehr geschmeidig, sowohl nach dieser Richtung wie auch in Bezug auf die sich steigernde Bedenklichkeit der Situation und auf den gemässigten Ausgang der Familienscene in Folge der Wirkung, welche die Tochter auf den Vater hervorbringt. Die Schule Mozart's muss hier jedem kundigen Beschauer wohlthätig auffallen. Der eigentliche Kampf der entgegenstehenden Gefühle und Absichten spinnt sich in einem Satze (B-dur 4/4 *Allegro*) ab; die einzelnen Personen treten darin mit verschiedenen Motiven, die sich leicht dem Ganzen einfügen, auf, bald einzeln, bald zugleich. Als der Vater sich soweit im Zorn verstiegen hat, dass er den Sohn schlagen will, und die Tochter sich energisch dazwischen wirft, folgt ein *Larghetto* G-moll 3/8, voll rührender musikalischer Wendungen, von welchen besonders jene zu den Worten »doch bedenk', dass seiner Jugend Mutterliebe hat gefehlt«

Begl. in 16teln.

D Es E D

und nicht minder die folgende G dur-Melodie, wo die Tochter den Geist der Mutter heraufbeschwört,

Die du früh von uns ge - schie - den, stärk', o

G — — — — —

stärk' uns mit klu - gem Rath.

— — D — —

sich sofort dem Ohr und Gefühl unwiderstehlich einprägen, so dass man sich des tiefsten Eindrucks nicht erwehren kann. Die modulatorische und imitirende Art und Weise aber, wie Stirson und Björn nun die von Valborg angeschlagenen Motive aufnehmen und weiterführen, ist geradezu herrlich. — Hat der Hörer in diesem Terzett höchst aufregende, zuletzt aber rührende und beruhigende Eindrücke empfangen, so wird er nun im folgenden Duett neuerdings aufs höchste gespannt, diesmal bleibt aber der Conflict ungelöst; der Musiker musste hier Alles aufbieten um durch musikalisch bedeutende Eindrücke das Gefühl mit dem traurigen Resultat der Scene zu versöhnen, und es gelingt ihm trefflich. Valborg will Ellis in dieser letzten vom Vater selbst gewünschten Begegnung bereden, nicht (wie er versprochen) mit Olaf in den verrufenen Haideschacht einzufahren; Ellis aber sieht in seiner Verzweiflung kein anderes Mittel zum Ziel zu gelangen als dieses, und auch das gegebene Versprechen will er halten — dies der Inhalt des Textes, der mit dem Geständniss endet: »Getrennt sind wir Beiden, so dort wie hier«. Das Musikstück gliedert sich nach seinen Hauptmotiven in drei Gruppen mit folgenden Tonarten: Fis-dur, D-dur, Fis-moll. Die erste derselben (4/4 *Allegro*) enthält den wehmüthigen Abschiedsgesang des Ellis und die ernste Mahnung der Valborg, deren Bitte sich immer leidenschaftlicher steigert, bis sie in der zweiten Gruppe (*con fuoco*) mit grosser Betonung zu stärkeren Mitteln der Ueberredung greift; in der dritten Partie (6/8 *Allegro con brio*) reisst Beide der leidenschaftliche Schmerz über die Unlösbarkeit des Zwiespaltes hin. Der Componist bringt hier wieder einen Reichthum von sprechenden und bedeutsamen Motiven, dergleichen man in der Oper lange nicht gehört hat. Gleich die erste Hauptmelodie des Ellis ist von dem süssesten zartesten Duft; die weitgespannten Intervalle des Nachsatzes sind hoch charakteristisch, liebevoll und schmerzlich zugleich:

Ein-mal noch, be-vor wir scheiden, lass' uns

Cantabile.

Cis

Aug' im Au-ge seh'n, Le - be - wohl lass' dann uns

Fis

sa-gen, Le - be-wohl lass' dann uns sa - gen,

Eis Fis Dis cis Ais

ach! auf Nim-mer-wie - der-seh'n!

Cis Cis Fis

Dem verwandt und doch wieder anders ist die folgende Melodie der Valborg, die so herzlich klingt als man es nur aus dem Munde der zuerst schüchterneren Jungfrau wünschen mag:

Ge - denk' der from - men Kin - der - zeit, ihr

A D — —

Frie - den, ach, wie liegt er weit.

D — — fis A

Als aber Ellis widersteht, greift Valborg zu höheren Tönen bei den Worten: »Zum dritten Mal ertönte bang der Eule Ruf«; das hier angeschlagene Motiv, welches später erhöhte Bedeutung erhält, indem sich Valborg's Erzählung von jener geheimnissvollen Nacht daran aufbaut, wo Ellis' Vater im Schacht umkam, und von wo sich des Vaters Stirson Unruhe datirt, ist von eindringlichster Art: *)

*) Diese ganze Mittelpartie soll brieflichen Berichten aus Leipzig zufolge gestrichen worden sein.

Zum dritten Mal u. s. w.



(Schluss folgt.)

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XVIII.

(Ein Brief an Tobias Haslinger.) In dem folgenden, noch nicht veröffentlichten Briefe ist unter dem Namen »Benjamin« Beethoven's Neffe gemeint. Wegen Max Stumpff vergleiche Chrysander's Jahrbücher I. 437. Unter dem »piringerischem Directorium« ist Ferdinand Piringer gemeint, welcher den Titel: »k. k. Hofkammer-Registraturs-Directions-Adjunct« hatte. Vgl. den Wiener allg. musik. Anzeiger v. J. 1829 S. 188.

Beethoven schreibt:

Baden
am Tage nach dem 6. Octob. 1824.

Bester!
Unser Benjamin ist heute früh schon hier eingetroffen, weswegen ich 47 und eine halbe Kanone habe abfeuern lassen — Frühere Begebenheiten ohne seine Schuld *et sine mea culpa* haben mich ängstlich gemacht, dem Himmel sei Dank es geht trotz meinen *agitato*'s zuweilen alles gut und erwünscht. Es ist kein Wunder bei diesen armseeligen Anstalten, dass man wegen eines sich entwicklenden jungen Menschen in Angst ist, dabei dieses vergiftende Athmen der Drachen! — Hr. Max Stumpf anbelangend höre ich, dass er mich als seinen verlohrnen Sohn erklärt — Verlohren?! Dies Bildniss etc. — Als Gross Siegelbewahrer erhaltet ihr nächstens das *Diplom* — Was aber die *paternoster*gässlerei angeht, so halten wir dafür, dass dies ganz in Geheimen bleibe, denn es wäre doch endlich zu befürchten, dass es dazu kommen würde, zu rufen und sich anzusehen sich zu sagen: dort geht ein *paternoster*gässler — Was nun meinen gnädigsten Herrn betrift, so kann er doch nicht anders als dem Beispiele Christi folgen d. h. zu leiden *ed il maestro* nicht weniger — so ziemlich zollfreie Gedanken — auf Freud Leid auf Leid Freud — ich hoffe um eures besten willen dass heute das eine oder andere bei euch statt findet — lebt wohl Bester — hieher mittelst verläufiger Ankündigung nebst piringerischem *Directorium* solltet ihr doch noch einmal kommen — Der eurige
Beethoven.

(Aussenseite:)
An Seine Wohlgebohren
Hr. Philip von Haslinger in Wien.
Abzugeben im *paternoster*gässel
am Graben in der *paternoster*gässlerischen
Steinerschen Kunsthandlung allda.

XIX.

(Ein Brief an Carl Holz.) Bei der autographen Vorlage des folgenden Briefes findet sich von der Hand des Adressaten die Bemerkung: »Diesen Brief erhielt ich aus Baden im August 1825, als ich die Abschrift des eben beendigten Quartetts in *Amoll* besorgte, wovon er mir die eigenhändige Partitur anvertraute«.

Beethoven schreibt:

Werther?! Holz!
Dass Holz aber ein *Neutrum* ist, daran zweifelt kein Mensch, wie widersprechend ist also das *Masculinum*, u. welche Folgen lassen sich noch sonst für das personificirte Holz abstrahiren? — Was nun unsere Angelegenheit so bitte ich das *quartett* weder sehen noch hören zu lassen — Freitags ist der einzige Tag, wo die alte Hexe, welche vor 200 Jahren sicher verbrannt worden wäre, erträglich kocht — da an diesem Tage der Teufel keine Gewalt über sie hat — daher kommen sie oder schreiben sie: — dies ist alles für heute —

ihr Freund
Beethoven.

XX.

(Ein Brief an Zmeskall.) Der folgende Brief gehört der letzten Lebenszeit Beethovens an. Das Original trägt von fremder Hand das Datum: »18. Februar 1827«. Nicolaus von Zmeskall litt (so berichtet Schindler, Biogr. I. 228) an der Gicht und war Jahre lang an's Krankenbett gefesselt.

Beethoven schreibt:

Mein sehr werther Freund!
Tausend Dank für Ihre Theilnahme, ich verzage nicht, nur ist alle Aufhebung meiner Thätigkeit das Schmerzhafteste. Kein Uebel, welches nicht auch sein Gutes hat. Der Himmel verleihe nur Ihnen auch Erleichterung Ihres schmerzhaften Daseins. Vielleicht kommt uns beiden unsere Gesundheit entgegen, und wir begegnen und sehen uns wieder freundlich in der Nähe.
Herzlich Ihr alter theilnehmender Freund
Beethoven.

(Aussenseite:)
Für Seine Wohlgebohren
Herrn von Zmeskall.

XXI.

(Ein Brief an Vincenz Hauschka.) Der folgende Brief, seinem Inhalt nach eine Erwiederung Beethoven's auf den Antrag ein Oratorium »heroischer Gattung« für die Gesellschaft der Musikfreunde zu schreiben, ist gewissermaassen schon veröffentlicht Seite 188 der von L. Nohl herausgegebenen »Briefe Beethovens«. Gewissermaassen, sage ich, denn er ist dort so ungenau und unvollständig mitgetheilt, dass man auch sagen kann, er sei gewissermaassen noch nicht veröffentlicht. Dem Leser mag es überlassen bleiben, unsere Wiedergabe mit der von Nohl zu vergleichen und dann für die letztere Art der Mittheilung das rechte Wort zu finden.*)

Beethoven schreibt wörtlich:

Bestes Erstes Vereins-Mitglied
der Musik-Feinde
des österreichschen Kaiserstaats!

ich bin be-rei - - - - - t! *tenore* ich bin be-
rei - - - - - - t! etc. etc.

Kein anderes als geistliches *Sujet* habe ich, ihr wollt aber ein heroisches, mir ist's auch recht, nur glaube auch was geistliches hinein zu mischen würde sehr für so eine solche Masse am Platz sein.

*) Das Original des Briefes wird im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt. Nohl führt es auch an und nennt keine andere Vorlage.

A - - - - - - - - men

Hr. v. *Bernard* wäre mir ganz recht, nur bezahlt ihn aber auch, von mir rede ich nicht, da ihr euch schon Musik-Freunde nennt, so ist's natürlich, dass ihr manches auf diese Rechnung gehn lassen wellt — ! ! !

Nun leb wohl bestes Hauskerl, ich wünsche dir einen offenen Stuhlgang u. den schönsten Leibstuhl, was mich angeht, so wandle ich hier mit einem Stück Notenpapier in Bergen Klüften u. Thälern umher, u. schmiere manches um des Brodts u. Geldes willen, denn auf diese Höhe habe ichs in diesem allgewaltigen ehmaligen Faijaken-Lande gebracht, dass, um einige Zeit für ein grosses Werk zu gewinnen, ich immer vorher so viel schmieren um des Geldes willen muss, dass ich es aushalte bei einem grossen Werk — Uebrigens ist meine Gesundheit sehr gebessert u. wenn es Eile hat, so kann ich euch schon dienen — Nun



Wenn du nöthig findest mit mir zu sprechen, so schreibe mir, wo ich alsdenn alle Anstalt dazu treffen werde — Meine Empfehlung an die Musikfeindliche Gesellschaft

In Eil dein Freund
Beethoven.

(Die Adresse auf dem Umschlag lautet:)

An Seine Wohlgebohren
Hr. von Houschka
Erstes Vereins-Mitglied
der F—— des östr. K.-stts —
wie auch Gross-Kreuz des
Violonschell-Ordens etc. etc. etc.

XXII.

(Ein Brief an Dr. Braunhofer.) Der folgende Brief, in Form eines Zwiegespräches zwischen Doktor und Patient geschrieben, ist Seite 288 in Nohl's »Briefe Beethovens« an vielen Stellen so unrichtig mitgetheilt,*) dass eine vollständige Wiedergabe desselben nach dem im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen Original rathsam erscheint.

Beethoven schreibt:

Am 13. Mai 1825.

Verehrter Freund!

Dr. Wie gehts Patient? Pat. Wir stecken in keiner guten Haut. — noch immer sehr schwach, aufstossen etc. ich glaube, dass endlich stärkende Medizin nöthig ist, die jedoch nicht stopft — weissen Wein mit Wasser sollte ich schon trinken dürfen, denn das Mephitische Bier kann mir nur zuwider sein — mein katharalischer Zustand äussert sich hier folgender Massen, nemlich: ich speie ziemlich viel Blut aus, wahrscheinlich nur aus der Luftröhre, aus der Nase strömt es aber öfter, welches auch der Fall diesen Winter öfters war. Dass aber der Magen schrecklich geschwächt ist, u. überhaupt meine ganze Natur, dies leidet keinen Zweifel, bloss durch sich selbst, so viel ich meine Natur kenne, dürften meine Kräfte schwerlich wieder ersetzt werden. Dr. Ich werde helfen, bald Brovianer,**) bald Stollianer etc. sein. Pat. Es würde mir lieb sein, wieder mit einigen Kräften an meinem Schreibpult sein zu können, erwägen sie dieses. — *Finis.* Sobald ich in die Stadt komme, sehe ich sie, nur Karl sagen, wann ich sie treffe, können sie aber Karl selbst angeben, was noch geschehen soll (die letzte Medizin nahm ich nur einmal, u. habe Sie verlohren), so wäre das erspriesslich. —

Mit Hochachtung u. Dankbarkeit

ihr Freund
Beethoven.



Geschrieben am 11ten Mai 1825 in Baden Helenanthal an der 2ten Antons-Brücke nach Siegenfeld zu.

(Adresse:)

Für Seine Wohlgebohren
H. von Braunhofer
Professor der Arzneikunde etc.

*) Nohl schreibt statt »bald Brovianer bald Stollianer etc. sein«: bald, bald sollen Sie wieder gesund sein; statt »mit einigen Kräften«: mit einigem Fröhlichen; statt »Schreibpult«: Schreibtisch; statt »die letzte«: dieselbe u. s. w.

**) Brownianer, Anhänger eines gewissen ärztlichen Systems.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Mozart's Don Giovanni. Partitur erstmals nach dem Autograph herausgegeben unter Beifügung einer neuen Textverdeutschung von **Bernhard Gugler.** Breslau, Verlag von F. E. C. Leuckart. (1870.) XIX und 476 Seiten in Folio. Pr. 12 Thlr.

Die Partitur des Don Juan, auf welche wir bei der Anzeige des durch Herrn von Wolzogen veröffentlichten Textbuches (s. den vor. Jahrgang S. 202) bereits aufmerksam machten, ist nun erschienen und hiermit die Krone aller Opern in einer Gestalt vor die Oeffentlichkeit gebracht, welche genau dem Autograph des Componisten entspricht. Die Ausgabe ist der Besitzerin dieses Autographs, Frau Viardot-Garcia, gewidmet. Nach einer Vorrede, in welcher der Herausgeber sich über alle einschlagenden Punkte eingehend äussert, folgt die Musik des merkwürdigen »*Dramma giocoso*«, wie die ursprüngliche, auch hier erhaltene Bezeichnung lautet, bis S. 466; Abweichungen der ersten Aufführungen oder sonstige Varianten findet man hie und da, wo es zur Erläuterung zweckdienlich war, unmittelbar bei der Musik angemerkt, während der grösste Theil derselben natürlich in die Vorrede verwiesen ist. Dies finde ich ganz praktisch und habe in der Ausgabe Händel's ein gleiches Verfahren angewandt. Es giebt eben zweierlei Varianten: solche, die für die Praxis, für den Dirigenten eine Bedeutung haben, und andere, bei denen dieses nicht der Fall ist; erstere gehören in die Musik, letztere in das Vorwort oder in den Appendix.

Als »Anhang« erhalten wir hier denn noch eine dankens-

werthe Beigabe S. 467—476 in den beiden Sätzen, deren Musik Mozart für Don Juan's Tafelmusik benutzte: dem Schlussabschnitt des Finale zum ersten Act der Oper »Una cosa rara« von Martin und einer Arie aus Sarti's Oper »Fra due litiganti il terzo gode« — beides Lieblinge der damaligen Tage, nun aber vergessen und nur Wenigen bekannt.

Dieser Anhang hätte sich noch bedeutend vermehren lassen, wenn man zu dem, was Mozart gleichsam als Citat anführte, noch das hätte hinzunehmen wollen, was ihm die Anregung zu seiner Composition, wie dem da Ponte zu seinem Gedicht, gewährte und so direct als ihre Quelle angesehen werden kann. Ich meine Gazzaniga's *Convitato di Pietra*. Von dieser Oper war nichts wieder aufgefunden, als Jahn's Mozart in erster Auflage erschien. Erst 1860 machte Herr v. Sonnleithner bekannt, dass sich Bruchstücke der Musik in der Bibliothek der Musikfreunde in Wien befinden und zwar in einem Manuscript, welches auch Jahn als »vielleicht Autograph« bezeichnet (Mozart, 2. Aufl. II, 335), was ich aber bezweifle eben wegen der fünf nur in Bass und Singstimme vorhandenen Arien, denn dies würde eher auf eine Partitur für den Cembalisten deuten. Ich besitze ebenfalls eine Partitur von Gazzaniga's »steinernem Gast«, nämlich dasjenige Exemplar, nach welchem 1794 die Londoner Aufführung geleitet wurde mit neuen Recitativen und anderen Einlagen. Sämmtliche Stücke meiner Partitur sind für Orchester ausgesetzt. Die Ouvertüre fehlt (wie auch in der Wiener Abschrift) und es ist aus der Anlage der Abschrift noch recht gut zu ersehen, dass überhaupt keine Ouvertüre dazu vorhanden war, sondern die Einleitung zu Pasquariello's (Leporello's) Gesang den Anfang bildete, denn diese Musik beginnt auf der zweiten Seite, während auf der ersten der folgende Titel steht:

Il Convitato di Pietra
Atto Solo
Del Sigr. Giuseppe Gazaniga —
In Venezia
Nel nobil Teatro di S. Moisè
Il Carnovale
1787.

Dieser Titel ist mit der Musik gleichzeitig und von derselben italienischen Hand geschrieben, ohne Zweifel in Venedig; die Londoner Einlagen dagegen zeigen durchweg englische Schriftzüge. Wesentlich derselbe Titel befindet sich auch auf dem Wiener Manuscript; »Atto solo« steht dort merkwürdigerweise aber statt des durchstrichenen »secondo«, und auch später bei der Musik steht einmal »Atto 2do«, ein andermal »Finale secondo«. Wie sich dieses erklären möge, erfordert eine eingehende Untersuchung, die sich jetzt mit Hülfe meiner Partitur, sowie des noch erhaltenen Londoner Textbuches wohl zu einem mehr befriedigenden Resultat führen liesse, als lediglich unter Vorlage der Wiener Bruchstücke. Diese Aufgabe sei für eine passende Gelegenheit zurückgestellt; hier sollte nur den Freunden Mozart's die Mittheilung gemacht werden, dass hinreichendes Material vorhanden ist, um das Verhältniss von Mozart's »Don Juan« zu Gazzaniga's »Steinernem Gast« aufzuklären. Wenn vorhin gesagt wurde, der »Anhang« zu obiger Ausgabe hätte sich durch die Aufnahme von Gazzaniga's einactiger Oper noch bedeutend vermehren lassen, so sollte damit keineswegs der Wunsch ausgedrückt werden, dass solches hätte geschehen mögen, denn Gazzaniga's merkwürdige Composition wird besser einmal für sich publicirt, wozu sie auch ihrem musikalischen Werthe nach vollständig berechtigt ist.

Kritisch in das Detail der vorliegenden Ausgabe einzugehen, unterbleibt für heute, weil uns von anderer Seite eine Besprechung in Aussicht gestellt ist, die der Sache Genüge thun wird und zu welcher man das Gegenwärtige nur als einen Vorläufer betrachten wolle.

Greifen wir aus dem reichen Stoffe noch einen einzelnen Punkt heraus. Seite 409 beginnt die Musik des »steinernen Gastes«; die drei Posaunen sind mit kleineren Noten angedeutet und eine Anmerkung besagt: »Diese Posaunen sind höchst wahrscheinlich ein späterer Zusatz für Wien, und es ist überhaupt zweifelhaft, ob sie von Mozart selbst herrühren. Siehe Vorrede«. Aufmerksame Leser dieser Zeitung haben nun nicht einmal nöthig, in diesem Punkte nach der Vorrede zu blicken, weil der Herausgeber in unserm Blatte seine Ansichten und Gründe eingehend dargelegt hat; die Vorrede verstärkt dieselben indess noch durch einige neue Mittheilungen. In der ersten Prager Partiturabschrift fehlen ausser den Posaunen auch die Pauken und Trompeten; diese beiden Instrumente sind nun in einem Anhange nachgetragen, aber die Posaunen sind nicht dabei. Hätten letztere damals schon existirt, so ist ihr Weglassen in diesem Anhange allerdings schwer zu erklären. Hiermit stimmt (wie S. XV weiter angeführt wird), dass unter den an André gelangten, von Abbé Stadler revidirten »authentischen Abschriften« sich zwei verschiedene Ergänzungsbeilagen zum letzten Finale befinden, von denen die eine blos Trompeten und Pauken enthält, die andere sämmtliche Blaseinstrumente sammt Posaunen. Die Annahme liegt nahe, die erste der Beilagen sei die ältere und stamme aus Prag, die andere sei später in Wien entstanden und für eine Partiturabschrift ohne Blasinstrumente berechnet. »Hat das Finale in Prag noch keine Posaunen gehabt«, fährt Hr. G. fort, »so wäre dies, ganz abgesehen von der Frage der Aechtheit, bedeutsam genug; denn hätte auch Mozart selbst sie nachträglich für das Wiener Publikum hinzugethan, so hatte er sie eben bei der ursprünglichen Conception seines Werkes gar nicht im Sinne. Die Partitur zeigt, dass der betreffende Finalsatz ohne die Posaunen ein fertiges, in allen Einzelheiten fein gearbeitetes Ganzes ist. Wie viele Feinheiten durch die zugesetzten drei Posaunen verdeckt oder verwischt werden, wie theuer also die von den Posaunen erzielten Klangwirkungen erkauft sind, ist in dem erwähnten Aufsatz in der Allg. Mus. Ztg. nachgewiesen, wird sich übrigens jedem achtsamen Beobachter von selbst ergeben.« Der Herausgeber hat die Frage hiermit von dem historischen auf das ästhetische Gebiet übertragen, oder vielmehr die Gründe aus beiden für seine Ansicht vereint, also auch die Mittel angegeben, sein Urtheil prüfen und unter Umständen widerlegen zu können. Von einem solchen Versuch der Widerlegung ist mir bisher noch nichts zu Gesicht gekommen; vielleicht fühlt man sich in dem Besitze der drei Finalposaunen unerschütterlich sicher. Das Einzige, was man hierüber las, war die kurze Nachricht in Nr. 4 uns. Ztg. v. J. 1867, Hr. Hofkapellmeister Rietz habe 1834 u. 1836, also vor mehr als dreissig Jahren, bei André in Offenbach den einzelnen Bogen mit den von Mozart's Hand geschriebenen Posaunen wiederholt in der Hand gehabt, später (um 1865) bei Frau Viardot denselben aber zu seinem Schrecken in der Partitur vermisst. Herr G. hält dem entgegen, dass bei der grossen Aehnlichkeit der Siessmayr'schen Handschrift mit der Mozart'schen der erwähnte Bogen dennoch von Ersterem geschrieben sein könne, was man als möglich zulassen muss; aber Jeder glaubt natürlich das, was er meint gesehen zu haben, und die Erörterung ist auf dem besten Wege, soweit sie sich um diesen Punkt (nämlich um das historisch authentische Zeugniss der Aechtheit) dreht, eine unlöslich verwickelte Streitfrage zu werden. Desshalb wird die Untersuchung der musikalischen Berechtigung der Posaunen den Ausschlag geben müssen. Historische Zeugnisse können immer nur bis zu einem gewissen Grade entscheiden. Die Partitur des Händel'scheu »Israel in Aegypten« hat in der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft drei Posaunen. Bis dahin ahnte Niemand, dass Posaunen dazu vorhanden waren, denn in dem Autograph ist

keine Spur davon zu finden, nicht einmal eine Andeutung; sie stehen nur in Schmidt's Abschrift, und zwar zu Ende auf einem besonderen Blatte. Mendelssohn gab früher das Werk nach der Originalpartitur heraus, also ohne Posaunen; und wollte man sich nun lediglich an die historische Beglaubigung halten, so könnte man leicht sagen, der jüngere Schmidt könne diese Posaunen nach Händel's Tode für seine Aufführungen hinzugefügt haben. Eine einzige Aufführung genügt aber, um den Händel'schen Ursprung dieser Zusatzstimmen sicher zu stellen. So wird man auch über die Don Juan-Posaunen nur nach der Aufführung richten können, nach einer geläuterten Aufführung, die nicht auf den Effect der einzelnen Stelle, sondern auf die Harmonie des Ganzen sieht. Solche Aufführungen bewirken zu helfen, war der Hr. Herausgeber der vorliegenden Partitur seit Jahren unablässig bemüht.

Mozart's Partitur enthält alle Instrumente, welche bei der Oper mitwirkten, ausgenommen das Clavier (*Cembalo*), welches die Recitative begleitete. Auf die Anwendung dieses Instruments auch noch in Mozart's Orchester hat Hr. Gugler zuerst wieder aufmerksam gemacht. Der Gegenstand verdient noch eine besondere Untersuchung, ist indess leicht zu erledigen, wenn man sich in diesem Punkte die Praxis der vor-Mozart'schen Zeit klar gemacht hat. Bei Mozart hat der Cembalist nicht mehr eine so unangefochtene Stellung wie früher, sondern kommt mitunter ziemlich in's Gedränge.

Dem Herrn Verleger gebührt noch ein besonderer Dank nicht nur für die schöne Ausstattung der Partitur, sondern für das kunstsinnige Opfer von Mühen und Kosten, welches er gebracht hat. Ist doch diese Ausgabe selbst ihrer Intention nach gewissermaassen als s e i n Werk zu betrachten; denn wie Hr. G. sagt (und auch seiner Zeit ankündigte), gedachte er nur einen Clavierauszug des Don Juan herauszugeben, begegnete hiermit aber dem von Hrn. Sander »seit lange gehegten Entschluss zur Veranstaltung einer kritischen Partiturausgabe«, dessen Ausführung sich nur verzögerte, weil keine passende deutsche Uebersetzung zu finden war. Als dieses Unternehmen im Gange und die Partitur bereits fertig (seit Sept. 1867) und in den Händen des Stechers war, erschien (Jan. 1868) ein Circular der Verlagshandlung Breitkopf u. Härtel, welches ebenfalls eine neue revidirte Ausgabe der Mozart'schen Hauptopern ankündigte, von welcher auch Idomeneo schon vor längerer Zeit erschienen ist. Angesichts dieser unbeabsichtigt eingetretenen Concurrenz, die lediglich hervorgerufen ist durch ein beiderseits vorhandenes Streben nach grossen künstlerischen Unternehmungen, hegen wir die Hoffnung, dass beide Ausgaben friedlich neben einander bestehen und gedeihen werden. *Chr.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✻ **Basel** im Februar. Das alljährliche Concert A. W a l t e r's, das in vergangener Woche stattfand, hatte durch ein reichhaltiges, gewähltes Programm viele Zuhörer angelockt; den eigentlichen Magnet des Concerts bildete die erstmalige Aufführung der vierhändigen Walzer mit gemischtem Quartett von J o h. B r a h m s, betitelt »Liebeslieder«. Es giebt ein schönes Gedicht von Goethe, in welchem seine pantheistische Weltanschauung, in poetisches Gewand gehüllt, sich klarer als irgendwo in seinen Werken ausspricht; dasselbe steht im »Westöstlichen Divan« und beginnt: *»In tausend Formen magst du dich verstecken, doch, Allerliebste, gleich erkenn ich dich«.* Was Wunder, dass uns beim Anhören der Brahms'schen »Liebeslieder« dies Gedicht in die Erinnerung kam! Welch eigenthümliche Formen hat sich Brahms wieder einmal erwählt, um darin seine genialen Gedanken halb spielend niederzulegen. Die Tanzrhythmen des Claviers klingen so bekannt an unsere Ohren und doch ist durch eine unendlich reiche, mitunter etwas herbe Harmonik denselben eine seltsame, fremdartige Farbe beigegeben. Wie wunderliche Arabesken schlingen sie sich um die Gesänge, welche, bald deutschen, bald orientalischen Volkston anschlagend, in seliger Bewegung ein glühendes Liebesleben athmen. Die Verse sind aus »Polydora« von D a u m e r, einem der Wiedererwecker orientalischer Poesie, die uns zum erstenmal durch Goethe's »Westöstlichen Divan« bekannter wurde. Der grössere Theil des Publikums wurde nun auch elektrisirt von diesen keck hingeworfenen Tonbildern, und in der That, nicht nur junge, auch alte Herzen mussten sich zauberisch berührt fühlen von dem Stabe Brahms', dem es gegeben ist, die verbrauchtesten Formen mit neuem Inhalte zu erfüllen und zu beleben; ja, selbst das Alter dürfte hier in Goethe's Wort einstimmen: *»Du beschämst wie Morgenröthe jener Gipfel ernste Wand, und noch einmal fühlet Hatem Frühlingshauch und Sommerbrand«.* Die Ausführung anlangend, so liess solche beinahe nichts zu wünschen übrig und erhöhte so wesentlich den Genuss. Die Clavierstimme war in den gewiegten Händen der Herren W a l t e r und G a i r h o s, der Gesang vertreten durch Frau W a l t e r, Frl. V o l k a r t, die Herren E g l i n g e r und K e r n. Plumpe Hände, spröde Stimmen mögen von diesen Schöpfungen fern bleiben; sie rufen ihnen ein ängstliches *noli me tangere* zu. Frau Walter sang mit allem Wohllaut ihrer Stimme und vortrefflichem Verständniss; eben so bekundete sich Herr Eglinger in Nr. 17 »Nicht wandle, mein Licht« als denkenden, begabten Sänger. Frl. Volkart, Herr Kern sind uns alte, liebe Gäste. Die übrigen Nummern des Programms: das Cdur-Concert von Bach für zwei Claviere, gespielt von den Herren Walter und Gairhos, in welchem uns nur das Tempo des ersten Satzes etwas zu schnell erschien; die Violoncell-Sonate von Beethoven in A-dur (Herren Walter und Kahnt); mehrere bearbeitete Volkslieder für gemischten Chor von Walter, Brahms, Reinecke u. A. waren, was Ausführung betrifft, tadellos zu nennen, besonders wurde auch eine Arie aus »Judas Maccabäus« von Händel durch Frau Walter mit einer nahezu vollendeten Technik wiedergegeben. Nicht in den Rahmen des Concerts passend dünkten uns die am Schlusse übrigens von Frau Walter reizend gesungenen Schweizerlieder; sonst manifestirte der Abend aufs Neue den künstlerischen Sinn des in Basel als Componist und Lehrer mit Recht so sehr geschätzten Concertgebers.

✻ Der Beifall, welchen S t o c k h a u s e n bei seinem diesmaligen Auftreten in England fand, folgt ihm in alle Städte, wo Mapleson's Operngesellschaft Concerte giebt. Die Liverpool Post schreibt u. a.: »Das Hauptinteresse erweckte Hr. Stockhausen, der neue Bariton, welchen Mapleson an Santley's Stelle engagirt hat. In ihm freuten wir uns einem Sänger von höchster Trefflichkeit zu begegnen. Seine Stimme ist von edlem Gehalt, weich und wohlklingend, und er singt mit aller Kunst der besten italienischen Schule. Seine erste Nummer, aus Händel's Susanna, zeigte uns sofort einen neuen Oratoriensänger, und wir hoffen ihn in dieser Art Musik bald weiter zu hören. Dann folgten Lieder von Schubert und Schumann und eine Arie von Donizetti's Torquato Tasso; in der letzteren namentlich bekundete er die grösste Gewalt des Ausdrucks«. Am 11. Febr. gab die Gesellschaft ein Concert in Norwich, einer von denjenigen Städten, wo von Zeit zu Zeit die grossen Sommer-Musikfeste stattfinden. Mit den regelmässigen Winterconcerten scheint es aber weniger gut bestellt zu sein, nach den Reclame-Mitteln zu schliessen, welche dort zur Füllung des Hauses und zur Erhitzung des Publikums für nöthig befunden wurden. An dem genannten Abend war ein Zettel im Saal vertheilt, welcher zunächst den Klavierspieler Tito Mattei als einen »berühmten Künstler« aufführte (obwohl sein Verdienst nur darin besteht, dass er vermuthlich ein besserer Spieler ist, als die Mehrzahl in Norwich) — und sodann über Frl. T h e r e s e T i e t j e n s folgende Münchhausiade zum Besten gab: »Diese eminente Primadonna kommt zu uns nach einem ausserordentlich erfolgreichen Gastspiel in Hamburg und andern deutschen Städten. In Hamburg war bei ihren Vorstellungen kaum ein Platz zu erlangen, und so gross war die Nachfrage, dass einige Male die Billets für die hinteren Sitze zwei Guineen betrugen; Logen wurden an einigen Abenden für zwanzig Pfund Sterling verkauft (macht nur $133\frac{1}{3}$ Thlr.!). Frl. Tietjens trat in den meisten ihrer berühmten Rollen auf. Am letzten Abend ihres Auftretens in der dortigen Oper wurde ein Zug mit einigen hundert Fackeln veranstaltet, welcher ihr zu Ehren den Wagen umgab. Die Strassen waren gedrängt voll von begeisterten Menschen, und am nächsten Morgen machten sämmtliche Gesangvereine (*musical societies*) dieser Stadt Frl. Tietjens ihre Aufwartung in voller Parade, mit Militärmusik an der Spitze, und überreichten der unvergleichlichen Primadonna eine Adresse, aufgesetzt von den Komitéen dieser Vereine, voll von Ausdrücken tiefer Bewunderung und Verehrung. Es ist eine ausserordentliche Thatsache, dass bei den Hamburger Vorstellungen von Frl. Tietjens die Billets nicht, wie sonst, an der Kasse im Opernhause, sondern an der Börse verkauft wurden« (!) Die Hamburger Freunde von Frl. Tietjens, deren Zahl gross und deren Verehrung unaffectirt ist, wünschen lebhaft, sie möge ihren englischen Geschäftsfreunden etwas mehr auf die Finger sehen, da schliesslich niemand als sie allein für derartige Extravaganzen verantwortlich gemacht wird.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 9. März 1870. **Nr. 10.** V. Jahrgang.

Ueber die angeblich von J. Haydn componirten „Sprüchwörter".

Ungeachtet die Zahl der von Joseph Haydn veröffentlichten Werke bereits eine erstaunlich grosse ist, so erscheint doch im Hinblick auf seine mehr als 77jährige Lebensdauer, seinen unermüdlichen Fleiss und seine bis in das höchste Alter ungeschwächt fortwirkende Fruchtbarkeit die Möglichkeit, ja sogar die Wahrscheinlichkeit nicht ausgeschlossen, dass selbst jetzt mehr als 60 Jahre nach seinem Tode noch manche der Veröffentlichung würdige Compositionen desselben in unbekanntem Dunkel verborgen ruhen. Unzweifelhaft liegt es im Interesse der Kunstgeschichte wie der Musikfreunde, dass solche vergrabene Schätze nachträglich gehoben, an das Tageslicht der Oeffentlichkeit gebracht und dadurch der allgemeinen Benutzung zugänglich gemacht werden. Dabei bleibt aber ein unerlässliches Erforderniss für die Bedeutung und den Werth derartiger Entdeckungen die nachweisbare Aechtheit solcher musikalischen Perlen, indem falsches Geschmeide des grossen Meisters unwürdig und dessen Gesammtbild statt es zu zieren und besser zu beleuchten nur zu entstellen geeignet ist.

Seit einigen Wochen verbreiten die Zeitungen von München, Nürnberg, Wien, Berlin etc. mit grosser Emphase die Nachricht einer neu aufgefundenen Gesangs-Composition von J. Haydn. Nachdem selbe bereits auch Ende des vorigen Jahres bei J. Aibl in München im Stiche erschienen ist, geben wir hiemit den vollständigen Titel:

»**Sprüchwörter** für Sopran, Alt, Tener und Bass, componirt von **Jos. Haydn.** In Partitur gebracht und herausgegeben von Adolf Kaim, Chorregent in Biberach.

Nr. 1.	Nr. 2.
Aller Anfang ist schwer.	Jedem das Seine.
Grosse Sprünge gerathen selten.	Allzu viel ist ungesund.
Gleich u. gleich gesellt sich gern.	Ende gut, Alles gut.

Op. 72. Pr. fl. 1. Xr. 12.
Partitur und Stimmen.«

Ueber die Veranlassung und Entstehung dieser Composition wird in den gedachten Blättern mit geringen Varianten berichtet, dass J. Haydn während seines Besuches in einem Kloster in Ermangelung anderer Texte jene Sprüchwörter einer Gesangs-Composition zu Grunde gelegt und diese schwierige Aufgabe mit dem ihm zu Gebote stehenden drastischen Humor meisterhaft gelöst habe, indem er die Sprüchwörter ungeachtet des prosaischtrockenen Inhalts ihrem Sinne und Wortlaute entsprechend in treffender Weise illustrirte.

Diese Entstehungsgeschichte gründet sich offenbar auf das der fraglichen Ausgabe beigefügte folgendermaassen lautende Vorwort:

»Die Sprüchwörter von Jos. Haydn, wohl eine der interessantesten Compositionen des grossen Meisters, erscheinen hier zum ersten Male und sind gewiss werth, »ans Licht gezogen zu werden.

»Als Jos. Haydn einst in dem berühmten Kloster »Ochsenhausen (2 Stunden von hier entfernt) zum Besuche gewesen war und bei den dortigen Patres freundliche Aufnahme gefunden hatte, componirte er ihnen »zum Andenken folgende 6 Sprüchwörter, welche sie »als eine theure Reliquie aufbewahrten. Nach Aufhebung des Klosters (12. Mai 1807) kamen die Patres »als Pfarrer in verschiedene benachbarte Gemeinden, »und Pater Härle, der *regens chori*, nahm das Manuscript »mit auf seine Pfarrei Mittelbuch (1 Stunde von hier). »Dieser starb den 5. März 1843, nachdem er einige »Jahre vorher die Composition seinem Lieblingsschüler, »der jetzt auch Pfarrer ist, übergeben hatte. Durch diesen kam ich endlich in deren Besitz und stehen Zeugen »für die Wahrheit dieser Tradition ein.

»Doch sind die Compositionen selbst schon, wie sich »Herr Professor Dr. Schafhaeutl in München bei deren »Durchsicht kürzlich ausdrückte, lebendige Zeugen von »Haydn's Genie, Humor und heiterer Laune. — Wie »charakteristisch ist z. B. »Jedem das Seine«, 4 Stimmen, wovon jede in einer anderen Taktart singt!! —

»Ich liess den 5. Oct. d. J. diese Compositionen bei »einem Musikfeste hier durch einen gemischten Chor »vortragen. Der Beifall war ungeheuer und beide Nummern mussten wiederholt werden.

»Ich bin überzeugt, durch sie die keineswegs grosse »Literatur schöner gemischter Chöre um zwei höchst »werthvolle bereichert zu haben.

»Das Manuscript war in vier Stimmen geschrieben, »zudem sehr schadhaft. Ich musste desshalb manche »Stelle nur der Intentien Haydn's gemäss niederschreiben und war die Entwerfung der Partitur sehr »schwierig. Vortragszeichen etc. sind ebenfalls von mir »eingetragen. Noch habe ich manche Andeutungen »durch kleine Nötchen gegeben, wie die »grossen »Sprünge« etwa für die Executirung erleichtert werden »können.

»Mit Recht wird desshalb vor Nachdruck dieses Werkes gewarnt.
»Biberach, den 10. Oct. 1869. Adolf Kaim,
»Württemberg. Chorregent.«

Betrachten wir nun die Composition selbst näher, so zeigt sich uns eine tüchtige, grossentheils contrapunktische Arbeit im Stile Jos. Haydn's. Die musikalische Behandlung der einzelnen Sprüchwörter steht überall in Beziehung zu ihrer Bedeutung. Das an der Spitze stehende »Aller Anfang ist schwer« bietet als Fugato den vier Stimmen in seltsamen Intervallen hinsichtlich des richtigen Treffens nicht unerhebliche Schwierigkeiten. »Grosse Sprünge« in der Ausdehnung von einer bis sogar zu zwei Octaven werden hierauf von den einzelnen Stimmen abwechselnd ausgeführt und »gerathen selten«, d. h. wenn sie nicht vorher gehörig geübt werden. In »Gleich und gleich gesellt sich gern« wandeln die stammverwandten Stimmen, Sopran und Alt einer-, Tenor und Bass anderseits selbander in behaglicher Gemüthlichkeit einher und finden sich wohl auch zeitweise zu Vieren zusammen. Der pathetische Unisono-Aufruf: »Jedem das Seine« löst die Bande der Zusammengehörigkeit wieder, indem sodann jede der vier Stimmen in anderer Taktart mit canonischen Eintritten ihre besondere Melodie aufnimmt und fortführt. Nachdem hierauf diesem tollen und doch harmonischen Treiben durch die in wenigen Takten choralmässig erfolgende Mahnung: »Allzuviel ist ungesund« Einhalt geschehen, wird in einem munteren Rondo *Vivace* zu den Worten: »Ende gut, Alles gut« der heitere Scherz unter glücklicher Steigerung zum Schlusse gebracht.

So sehr aber auch die Frische und Heiterkeit des ganzen Tonstücks, der kunstreiche und doch einfache Satz, der unverkennbar gesunde kräftige Humor uns anmuthen — wir gestehen uns im Stillen doch: von Vater Haydn hätten wir noch Besseres erwartet! Eine in uns dämmernde Erinnerung führt uns zu unserem Musikschranke; da finden wir endlich nach einigem Suchen ein bestaubtes und vergilbtes Heft mit dem Titel:

»Sprüchwörter für vier Singstimmen mit Clavier-Begleitung, in Musik gesetzt und seinem Freunde Paul Wranizky gewidmet von A. André, 32tes Werk. Offenbach bei André.«

Indem wir dieses alte Opus Note für Note und Takt für Takt durchgehen, finden wir mit vollständiger Uebereinstimmung ganz und gar die nämliche Composition wie die angeblich Haydn'sche! Haben sich daher auch in Anbetracht des unzweifelhaften Werthes dieser Composition die vermeintlichen Goldstücke des entdeckten Schatzes nicht geradezu in dürres Laub verwandelt, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, dass wir es hier statt mit einem Werke von J. Haydn mit einem solchen des grossherzogl. hessen-darmstädtischen Kapellmeisters und fürstlich Isenburgschen Hofraths A. André zu thun haben, das im IX. Jahrgange der Allgemeinen Leipziger Musikzeitung vom Jahre 1807 S. 799—802 unter Angabe sämmtlicher Hauptthemata eingehend und günstig beurtheilt ist, und dessen überdies in dem Universal-Lexikon der Tonkunst von Dr. Gassner von 1849 S. 59 als einer der gelungensten der aus mehr als 100 Nummern bestehenden Compositionen dieses Tondichters erwähnt wird.

Gleichwohl schliesst auch der Umstand, dass A. André ein Ehrenmann und selbst ein tüchtiger Componist war, die Annahme völlig aus, als ob er im Jahre 1807, sohin noch bei Lebzeiten des am 31. Mai 1809 verstorbenen J. Haydn, sich dessen Werk angeeignet und es unter dem eigenen Namen herausgegeben habe.

Wir sehen uns daher genöthigt, die Anekdote von Haydn's Aufenthalt in dem Kloster zu Ochsenhausen, von der dort vollzogenen Composition der Sprüchwörter, von deren Hinterlassung als Andenken, so wie deren reliquienartiger Aufbewahrung in das Reich der Fabeln zu verweisen, wenigstens in so lange, bis die als existirend behaupteten, jedoch nicht genannten »Zeugen für diese Tradition eingestanden«, d. h. namentlich aufgetreten sein und den Nachweis dafür geliefert haben werden. Im Widerspruch mit dem Titel und Vorwort der Kaim'schen Ausgabe müssen wir aber wohl jetzt annehmen, dass wir hier weder ein zum ersten Male erschienenes, noch ein Werk von J. Haydn überhaupt vor uns haben; nicht minder müssen wir dahingestellt sein lassen, mit welchem Rechte der Herausgeber dieses Werk mit Op. 72 bezeichnet, sich des Zusammenschreibens der vier Stimmen als eines »in Partitur-Bringens« berühmt, die vorgenommenen Abänderungen und Verschärfungen der Vortrags-Zeichen als »Eintragung« derselben hervorhebt und vor dem Nachdruck dieses Werks warnen zu können glaubt!

Schliesslich ist als eine Unvollständigkeit der neuen Ausgabe hervorzuheben, dass in derselben die von André beigefügte, wenn auch nicht obligate, doch zur Aufführung fast unentbehrliche Clavierbegleitung mangelt. Nicht minder erscheint es als eine unstatthafte Abweichung von dem Originale, dass in der neuen Ausgabe die sechs Sprüchwörter in zwei gesonderte Gruppen oder Nummern abgetheilt sind, deren zweite entgegen einem obersten Grundsatze in der musikalischen Composition in verschiedenen Tonarten anfängt und schliesst, während dagegen André offenbar die sechs Sprüchwörter als ein zusammenhängendes Werk behandelt wissen will, das in solchem Falle ganz regelrecht in G-dur beginnt und schliesst.

Durch gegenwärtige Erörterung und eine vorangegangene kurze Notiz in Nr. 51 der Augsburger Allgemeinen Zeitung von diesem Jahre S. 775 hoffen wir die öffentliche Meinung bezüglich der angeblich »J. Haydn'schen« Sprüchwörter auf die richtige Spur geleitet und einen kleinen Beitrag zur Erwahrung des Spruches geliefert zu haben:

Jedem das Seine!

Augsburg. *L. v. St.*

Franz v. Holstein's Oper „Der Haideschacht".

Von S. Bagge.

(Der Haideschacht, Oper in drei Acten von Franz v. Holstein. Vollständiger Clavierauszug Preis 5 Thlr. netto. Leipzig, Breitkopf und Härtel.)

(Schluss.)

Das folgende *Allegro* ⁶/₈ hat bei der grossen Aufgeregtheit seines Charakters weniger greifbare Motive: der reissende Strom, dem es zu vergleichen ist, lässt nichts Festes aufkommen; hierzu wirkt auch der rhythmische Bau mit, indem die viertaktigen Gesang-Sätze häufig durch eine zweitaktige Figur des Orchesters eingeleitet oder unterbrochen werden. Doch ist die Haupttonart gewahrt, und die Motive, so vielfach sie auch umgemodelt sind, werden doch hinreichend wiederholt oder nachgeahmt, um das Gefühl musikalischer Symmetrie nicht verloren gehen zu lassen. — Nach diesem höchst wirksamen Stück folgt die Scene der armen »alten Helge«, die ihr Brautgeschmeide bringt und im Anblick desselben und wegen des wiedergekehrten Johannistags, wo die Heirathen geschlossen werden, sich immer mehr in ihre fixe Idee vertieft: der Ge-

liebte werde wiederkehren. Ein Lied, das sie in früherer Zeit gern gesungen, fällt ihr, erst dunkel, dann in seiner ganzen Ausdehnung ein; es ist eine zuerst traurige dann freudige Romanze in zwei Strophen, deren musikalische Form sich in drei Gruppen darstellt: D-moll, F-dur, D-dur, jede mit einem sehr eindringlichen Motiv (das zweite und dritte verwandt), jede mit einer besonderen poetischen Färbung:



Das Ganze ist ein trefflich gelungenes Abbild des Helldunkels in Helge's Seele, ein Stück, das schon mit Clavierbegleitung von rührender Wirkung ist, in Verbindung aber mit Allem, was zur Bühne gehört, einen bedeutenden Eindruck hervorbringen muss. — Hieran schliesst sich das F i n a l e. Es beginnt mit dem Losbrechen der schlagenden Wetter in der Grube und der gleichzeitigen Schreckensbotschaft Valborg's an den Vater, dass Björn im Haideschacht ist. Demgemäss giebt das Orchester zuerst in C-moll $^4/_4$ *Allegro* ein brausendes Intermezzo, begleitet von unterirdischem Donner, wozu sich später der Chor mit Weherufen und einem vortrefflichen vierstimmigen Satz gesellt. Dann mit einer Wendung nach Es-dur treten Stirson und Valborg auf, indem sie die Bergleute um Rettung der Eingefahrenen anflehen. Der Trugschluss von $\frac{7}{G}$ nach *As* ist eine treffliche Wendung zur Charakteristik des Chors, der alle Hülfe als unmöglich bezeichnet: »Die Geister des Bergs, wer kann sie bezwingen?« — Der Chor schliesst *fortissimo*, mit dem verminderten Septimenaccord auf *fis* kurz abbrechend. Da tritt der fromme Bergmann Ralph hervor, appellirt an »die Kraft, die einst der Väter Herz durchdrang« und stimmt darauf den »alten Bergmannsang« an: »Auf! zündet an das Grubenlicht und geht in Gottes Schutz!«, wodurch er den Muth der Leute wieder erweckt. Der Gesang steht in Es $^4/_4$ *Andante maestoso* und wird vom Chor mit aller Kraft und Breite vierstimmig in seinen einzelnen Absätzen wiederholt. Die Melodie beginnt so:

u. s. w.

Es *As* *Es* *C* *G* *B*

Der Contrast dieses in der Art eines feierlichen Marsches behandelten Satzes gegen die Unruhe des Vorangegangenen wirkt erhebend und kräftigend auch auf den Zuhörer, der nun selbst festen Boden unter sich fühlt. Ein folgendes *Allegro* Es $^3/_4$ drückt im Orchester und in den imitatorischen Figuren des Chors die Geschäftigkeit aus, mit welcher die Männer jetzt an die gefährliche Arbeit gehen; nochmals, aber im beschleunigten Tempo, wird das vorige Chorlied, mit interessanten Varianten, gesungen, und die Scene geht zu Ende (welche vielleicht hätte tonisch abgeschlossen werden sollen, um dem Gehör und Gemüth einen Ruhemoment zu gewähren). Eine neue Scene entspinnt sich durch die zurückbleibenden Stirson, Valborg und Frauenchor. Stirson fühlt, dass die Kraft ihn verlassen hat; die Frauen beobachten ihn mit Bedauern; dann aber geräth er in eine Vision, da er den ermordet geglaubten Frohöm zu sehen meint, der nun an seinem (Stirson's) Sohn sich rächt. Dies drückt sich in einem kurzen geschlossenen Satze G-moll $^6/_8$ *molto Allegro* aus. Alles Folgende, wo die Zurückgebliebenen mit bangem Herzen das Resultat erwarten, spinnt sich recitativisch und in kurzen ariosen Sätzen ab, bis, bei den Worten des Frauenchors »Die Nacht scheint aus dem Thal zu weichen«, Tonart und Rhythmus wieder festen Boden gewinnen und das Orchester aus der bisherigen Trübe in hellere Farben übergeht. Steigerungen, Uebergang *forte* aus B in den Quartsextaccord *a d fis* und endlicher Eintritt der Tonika D-dur, bezeichnen die Momente der gespannten Erwartung und der Ankunft des geretteten Björn; die Musik bewegt sich in freien Formen, angemessen der schnellen Entwicklung der Dinge, der hastigen Erzählung Björns u. s. w. — Schön, edel und ausdrucksvoll ist dann der kurze E moll-Satz $^4/_4$, Chor der Männer, welche F r o h ö m 's (des vermeintlichen Eilis) Leiche hereintragen; darauf eine rührende und modulatorisch reiche Melodie der Helge, die ihren Geliebten im todten Frohöm zuerst erkennt. Wie ihre bisherige Täuschung und Sinnesstörung schwinden, so nimmt auch ihr Gesang von hier ab ein anderes Wesen an: Melodie und Harmoniefolgen, in ihren früheren Partien so sonderbar und kraus, werden trotz des zum Ausdruck gelangenden Leids natürlich und einfach. Weiter sind hervorzuheben der einfache aber ergreifende Gesang des Stirson, als seine Unschuld zu Tage kommt; vor allem aber H e l g e 's S t e r b e g e s a n g, in welchem die Musik aus zwei Sätzen besteht: C-moll und C-dur, und sich ein immer tieferer Friede über die Gestalt und ihre Umgebung lagert. Die Melodien beider Sätze sind von grosser Innigkeit und trotz des pathetischen Gehalts von künstlerischer, Ohr und Herz erfreuender Anmuth. Diese Stimmung geht mit der C dur-Melodie in den Chor über. Plötzlicher Uebergang vom C dur-Schluss durch einen verminderten Septimenaccord nach *B* und *Es*, wo Pauken und Hörner eine neue Scene ankündigen. Eilis, ebenfalls gerettet, tritt auf und stürzt in Valborg's Arme. Die Tonart Es bleibt von nun an die herrschende und die Oper schliesst mit dem nochmals wiederholten Bergmannsgesang in allgemeinem Chor. Vorher sind noch die sanft ergreifenden Partien des Stirson von prächtiger Wirkung, das eine Mal wie er nach $\frac{7}{G}$ in *As*, das andere Mal nach $\frac{7}{F}$ in *Ges* einsetzt — Stück für Stück von dem belastenden Alp fällt ab und der Hörer geniesst zum Schluss die volle Wonne des glücklichen Ausgangs durch entsprechende breite und gefestigte Tongestaltungen.

Wie schon bemerkt, ist der dritte Act derjenige, wo die Musik die festesten Formen annimmt und hauptsächlich in mehrstimmigen Stücken (Duett, Terzett, Ensemble) sich auseinandersetzt. In den anderen Acten giebt es natürlich auch Musikstücke von ausgeprägtem, durchgeführtem und abgeschlossenem Inhalt, doch überwiegt einigermaassen das Solo (Arie oder Lied), entsprechend dem vielgestaltigen Libretto,

welches forderte, dass erst die Personen dem Hörer sich einzeln vorführen. Wir holen nun die hervorragenden Partien aus den beiden ersten Acten nach.

Im ersten Act findet sich gleich zu Anfang ein reizendes Duett (Ellis und Björn) G-dur $^4/_4$, Mittelsatz in Es $^6/_8$: jenes hauptsächlich dem muntern Björn, dieses dem liebenden Ellis zugehörig. Die höchste Behaglichkeit bemächtigt sich des Gemüths bei diesen ächten warmen Naturlauten; die Motive sind sehr charakteristisch:



Das Stück ist vollständig abgeschlossen und eignet sich daher, wie viele andere der Oper, zum Vortrag *a la camera*. Die bald folgenden Frauenchöre (wie auch einige muntere Chöre und Tänze des zweiten Acts) sind volksthümlich gehalten und haben einen skandinavischen Anflug durch gewisse Melodieschritte und ungebundenen oder unregelmässigen Satzbau. — Holgo's Morgengesang ist mit der Romanze des dritten Acts verwandt; zu der einfachen aber in unbestimmten Cäsuren gehaltenen Melodie ist besonders die Begleitung auffallend durch mysteriöses, in chromatischen Tönen schwankendes Wesen, das von den Streichinstrumenten mit Sordinen gebracht wird. — Valborg hat zuerst in einem Solo mit Chor (Es-dur, S. 41) Gelegenheit, ihre Liebe in Tönen auszusprechen. Später hat sie auch eine »Arie« (A-moll und A-dur), die, von schöner, edler Empfindung beseelt, ihrer stillen Wirkung sicher sein dürfte. — Auch Björn hat sein Lied (Nr. 6, F-dur $^6/_8$). So hübsch, ja reizend dasselbe ist, so würden wir doch in Anbetracht der Länge des ersten Acts, und da der Hörer mit Björn's Wesen schon bekannt ist, bei Aufführungen die Weglassung desselben Niemand verübeln. Eher hätte unseres Bedünkens Stirson eine ordentliche Arie verdient; was er im ersten Act bis zum Schlussduett zu singen hat, scheint uns etwas dürftig. — Dieses Duett nun zwischen Stirson und Olaf macht der bisherigen Harmlosigkeit gründlich ein Ende; der Ton wird hochtragisch. Die Personen sind in demselben charakteristisch genug durchgeführt: sowohl die teuflische Bosheit Olafs, als die geängstigte Stimmung Stirson's kommen zum vollen Ausdruck, und auch wo sie zugleich singen, treten die Figuren, so lange es nothwendig ist, in gesanglicher Behandlung scharf auseinander. Am Schluss, wo Stirson sich selbst und in Gott seine Stütze wieder gefunden, treten Beide als Feinde auf Leben und Tod gegeneinander, und im Gefühl der Kraft singen sie schliesslich sogar im *unisono*. Dieses Duett (Nr. 9) hat eine ziemliche Ausdehnung, die sich aber durch Umfang und Bedeutung der Auseinandersetzung beider Personen rechtfertigt. Der Hauptsatz steht in C-moll $^6/_8$ und beginnt mit Stirson's Worten: »Weh'! mich erfasst ein furchtbar Grauen«. Musikalisch interessant ist, wie der Componist die ähnlichen Worte Olafs: »Ha! ihn erfasst ein furchtbar Grauen« für diese Person umgestaltet:

a. Stirson.

b. Olaf.
Es
Cello colla voce

und diese Weise dann zu Stirson's Gesang fortsetzt. Es liegt ein grosser tragischer Ton über dem ganzen Stück, das, von kräftigen Stimmen gut gesungen, vorzüglich wirken muss.

Der Beginn des zweiten Acts führt uns in das Treiben fröhlichen Volkes, das noch keine Ahnung davon hat, welche Conflicte sich in seiner Mitte vorbereiten. Ein prächtig lustiger Chor in D $^2/_4$ mit abwechselndem Hervortreten bald der Männer, bald älterer Frauen, bald Aller, bringt eine ziemliche Anzahl kerniger Motive in schöner Verwebung und Durchführung. Besonders pikant ist aber der Mittelsatz (Trinklied) in A $^4/_4$, wo die Fagotte eine fast komische Rolle spielen und ein conträrer Accent durch Zusammenklappen der Krugdeckel in komischer Weise verstärkt wird:

Männerstimmen. Magd-lein, füll' mir mein Glas fein — und
Fag.
mach' mir ein ver-gnügt Ge-sicht
u. s. w.

Eine zweistrophige Romanze des Ellis (Es $^6/_8$, S. 118), worin er einen Traum erzählt, der die räthselhafte Anziehungskraft des Haideschachtes auf ihn erklärt, ist nicht allein ein dankbares Stück für Tenor, es ist auch ein Charakterbild voll von mystischer Sehnsucht in der Melodik. Wir verweisen auf die zwei Hauptmotive, das des Anfangs und das des Refrains »O komm' herab«. Dieses Stück bekundet auch, dass es dem Componisten auf pedantisch genaue Declamation der einzelnen Worte weniger ankommt als auf den richtigen Ton im Ganzen in Melodie und Tonfarbe. — Ebenso, und doch in ganz anderer Weise, charakteristisch ist das dämonische Lied Olaf's mit Chor Nr. 12 (H-moll und D-dur, $^6/_4$ *Allegretto*), ein Stück, das in manchen kleinen Zügen an Caspar's Lied im »Freischütz« erinnert, aber doch im Ganzen durch einen melancholischen Beigeschmack wieder entschieden selbständig ist. Musikalisch interessant ist dabei, dass der in D-dur stehende Refrain vom Chor nicht auch in D, sondern in B wiederholt wird, von wo die Rückkehr über D-moll sich ganz wie von selbst macht. — Nr. 13 ist ein ebenfalls zweistrophiger Wechselgesang, »Ballade« betitelt, zwischen Valborg und Ellis, wozu sich dann noch Björn, Olaf und der Chor gesellen. Der Hauptsatz in Gis-moll, sowie der Mittelsatz in E-dur haben ächten Balladenton,

geben aber in ihren verschiedenen Motiven sowohl der warnenden Valborg, wie dem gluthvollen Verlangen des Ellis und dem jungen Björn, als dessen Echo, vollauf Gelegenheit, ihre speciellen Empfindungen auszusprechen; der E dur-Satz streift in einigen Wendungen an die Grenze des Edlen, doch lässt die Verirrung der Gedanken des Ellis, der in dem Gelde des Haideschachts die Rettung aus seiner Noth zu finden glaubt, solche Berührung mit dem Niedrigen auch in der Musik gerechtfertigt erscheinen, und der wiederkehrende Gismoll-Satz stellt überdies den edleren Gesammtton wieder her. — Im Folgenden tritt das lustige Volksleben wieder in den Vordergrund, sogar etwas Ballet entwickelt sich mit national gefärbten Tänzen; aber ein greller Mission stört bald die Freude in Person der alten Helge, die nicht leiden will, dass Ellis mit Valborg tanzt, vielmehr selbst auf ihn ein Recht erhebt, woraus die bedenkliche Situation entsteht, dass der Wahnsinn dem Spott anheimfällt; diese Scene und die folgenden (Finale), wo Stirson der Sache ein Ende macht, Ellis' Benehmen tadelt und ihm in schroffer Weise seine Herkunft mittheilt, dadurch aber die Situation dramatisch auf die Spitze treibt; wo ferner Olaf nochmals Stirson so zu sagen das Messer an die Kehle setzt — all das giebt dem Componisten Stoff zu lebensvollen dramatischen Gebilden, wobei die Musik der äussersten Biegsamkeit bedarf, um den rasch wechselnden Situationen, und dem Verhalten der einzelnen Personen dazu, zu folgen. Wenn trotzdem die Musik als solche nicht ganz auseinanderfällt, so ist dies nur der Geschicklichkeit des Componisten in thematischer Arbeit zu verdanken, durch welche auch das kürzeste Gebild zu genügender Selbständigkeit gelangt; der Gang der Modulation ist reich, aber durchgängig logisch; nur bei einer einzigen Stelle fühlen wir einen Sprung, der dem Flusse des Ganzen schadet: S. 184 Takt 1 und 2. Der voraufgegangene Satz hätte unserem Tongefühle nach tonisch abgeschlossen werden sollen; der Eintritt von F-dur entbehrt der musikalischen und auch der declamatorischen Begründung, da der textliche Satz noch nicht beendigt ist. Aus dem Ganzen dieser weitangelegten Scene sind besonders hervorzuheben der A dur-Satz ($^{6}/_{4}$, S. 167), Quartett und Chor, wo die Figur des Ellis in fester melodischer Gestalt plastisch hervortritt und doch auch alle übrigen Personen sich charakteristisch neben ihm abheben. Man sehe S. 170 ff. die Eintritte derselben, namentlich des Ellis mit seiner Hauptmelodie, vorher auch schon die Partien des Olaf u. s. w.; man muss billig vor solcher Arbeit, die doch gar nicht nach Arbeit aussieht, den Hut ziehen. In den Schlusssätzen D-dur und D-moll, wo der Chor machtvoll dazu tritt und seinen Jammer über die Scene in scharfen Rhythmen ausspricht, gewinnt der Act seine volle Tragik. Der Octavengesang der Valborg und des Ellis erinnert an italienische und französische Manier, ist aber glücklicherweise nur in kurzen Phrasen durchgeführt, springt bald wieder in wirkliche Mehrstimmigkeit ab und wird häufig vom Chor unterbrochen, so dass man sich diese sonst ziemlich unleidliche moderne Behandlungsweise hier gefallen lässt.

Wir glauben in Vorstehendem die wichtigsten musikalischen Momente hervorgehoben zu haben. Recapituliren wir noch, dass der Schwerpunkt in jedem Act im Schluse desselben liegt, und dass der Schwerpunkt aller drei Acte in den dritten fällt, so glauben wir hierin den Hauptgrund der dramatischen Wirkung zu sehen. Die Musik verdichtet sich in dem Maasse, als der Conflict bedeutend wird; die leichteren loseren Partien liegen dort, wo der Conflict noch nicht das Gemüth beschäftigt, oder eben erst der Knoten geschürzt wird. Dadurch erreicht der Componist, dass er die Musik wirken lassen kann, ohne dem Drama Schaden zu thun, und dass er dem dramatischen Leben Ausdruck giebt, ohne der Musik Gewalt anzuthun. Mag dabei Einzelnes technisch nicht ganz vollkommen, mag hin und wieder namentlich in der Modulation zu viel geschehen sein — wir wollen darüber nicht urtheilen, weil uns der Gesammteindruck fehlt, den nur die Bühne geben kann. Diejenigen Stimmen, welche sich nach der lebendigen Ausführung in der Presse haben vernehmen lassen, reden wenig von solchen Unvollkommenheiten, dagegen viel von der trefflichen Totalwirkung und sind darüber merkwürdig einig (vgl. die Leipziger Blätter vom Anfang Februar dieses Jahres).

Wir glauben nach alledem nur unsere Pflicht zu erfüllen, wenn wir das Publikum und namentlich die Theaterdirectionen auf das Werk nachdrücklich aufmerksam machen.

Noch ein Wort über die Ouvertüre, welche der Componist der Oper vorangesetzt hat. Dieselbe kann, auch wenn man ihr als selbständigem Instrumentalstück nicht einen der Oper entsprechenden hohen Werth beizulegen vermag, doch als eine passende Theater-Ouvertüre bezeichnet werden. Einleitung und Mittelpartien des *Allegro* bringen das Bergmannslied »Auf! zündet an das Grubenlicht«, theils *piano*, theils im vollen *forte* eines stark besetzten Orchesters; in der Mitte, dem *Allegro* (Es-moll $^{4}/_{4}$), ist ein selbständiges Thema eingeführt, das mit seinen Nebenthemen, Episoden u. s. w., eine stark leidenschaftliche Stimmung ausdrückt, aus welcher der Schluss dann in seinem jubelnden Es-dur wieder hervorgeht. Die Ouvertüre wird im Theater gewiss ihren guten Dienst thun; für den Concertsaal scheinen uns die gewählten Farben zu realistisch und grell.

Der Clavierauszug ist vom Componisten und der Verlagshandlung sorgfältig hergestellt, nur leider etwas theuer; einzelne Nummern der Oper, die sich vom Ganzen loslösen lassen und vielleicht jetzt schon apart von der Verlagshandlung zu beziehen sind, werden sicherlich das Interesse am »Haideschacht« und seinem Autor vermehren.

Schliesslich aber wünschen und hoffen wir, dass der Componist bald wieder mit einem neuen Product hervortreten möchte, seine Kunstgesinnung und Bildung stellen uns sicher, dass nicht Uebereiltes und Unfertiges ans Licht kommt. Wir sehen mit Spannung solchen neuen Producten seiner Doppelmuse entgegen und wünschen ihm nur recht viel Geduld und Fassung bei allen den nicht ausbleibenden Schwierigkeiten und Verdriesslichkeiten, die dem Operncomponisten in den Weg treten, und zumeist von Seite Solcher entgegentreten, bei denen man Verständniss und freundliches Entgegenkommen in erster Linie erwarten sollte.

Rückblicke auf die jüngst verflossene Münchener Concert-Saison.

S. Wenn zugegeben werden muss, dass Münchens Musikleben während der letzten Jahrzehnte für die Musikgeschichte unserer Zeit eine der wichtigsten Quellen darbietet, so ist gewiss von Interesse, uns im Gegenhalt zu seinen früheren Stadien seinen gegenwärtigen Stand zu veranschaulichen. Münchens musikalische Bedeutsamkeit der letzten Decennien gliedert sich aber von selbst in drei Perioden: die erste ist jene, in welcher durch Lachner's segensreiche Bemühungen der Ruhm seines Orchesters und seiner Oper sich über die musikalische Welt verbreitete; die zweite wird charakterisirt durch Wagner's und Bülow's misslungene reformatorische (zukunfts-musikalische) Bestrebungen; die dritte beginnt mit Bülow's Abgang von hier und Aufführung des, selbst von den begeistertsten Wagnerianern kühl aufgenommenen »Rheingoldes«.

Diesen letzten Abschnitt einer näheren Beleuchtung zu unterstellen, ist unsere Absicht. Wenn uns hiezu hauptsächlich die Betrachtung der Concerte geeignet erscheint, so geschieht dies desshalb, weil gerade in diesen sich das musikalische Können einer Stadt am Besten spiegelt, während Opernaufführ-

rungen vom ersten Takt der Ouvertüre bis zum letzten Accorde des Finales von zu vielen Zufälligkeiten und Aeusserlichkeiten beeinflusst sind, als dass sie den richtigen Maassstab für den musikalischen Werth einer Stadt geben könnten. Ueberdies ist von der jüngsten Thätigkeit der hiesigen Oper nichts besonders Erfreuliches anzuführen, als etwa die anderwärts schon genugsam besprochenen Aufführungen von Weber's »Euryanthe« und Gluck's »Armida«.

I.

Was zunächst die Concerte der musikalischen Akademie betrifft, so kann die Veränderung in deren Direction durch Uebergang des von Bülow verlassenen Taktstockes an Herrn Hofkapellmeister Wüllner nur als eine erfreuliche bezeichnet werden. Allerdings giebt es hier leider eine Classe von sogenannten Musikliebhabern, die Alles, was nicht Lachner ist, schlechthin über Bord werfen; diese wissen an Wüllner eben so viel auszusetzen, als an Bülow. Sie thun aber Ersterem entschieden Unrecht und schaden der guten Sache und den wahren Kunstinteressen mehr, als sie denselben nützen.

Wohlthuend ist schon, rein äusserlich betrachtet, Wüllner's Ruhe und Sicherheit beim Dirigiren; vom besten Einfluss sind diese Eigenschaften aber auch für unser Orchester, welches, die vielen unter Bülow vorgekommenen Wankungen und Schwankungen wieder vergessend, anfängt, zu der unter Lachner innegehabten Reinheit, Klarheit und Präcision der Auffassung und Ausführung zurückzukehren. Nur Ein Wunsch dürfte in dieser Hinsicht noch auszusprechen sein: im *forte* möchten sich die ohnehin regelmässig doppelt besetzten Blasinstrumente etwas mässigen, wodurch solche Stellen an Deutlichkeit ungemein gewinnen würden; dagegen erscheint allerdings auch ein noch etwas zarteres *piano* erreichbar, als es jüngst der Fall war. Doch wenden wir uns zum Einzelnen!

Die in den vier im Abonnement gegebenen Concerten aufgeführten Symphonien waren von Beethoven (Nr. 2, 3 und 4), Mozart (Nr. 10 C-dur in drei Sätzen), Haydn (G-dur), Gade (Nr. 4 B-dur). Sonstige Orchesterstücke waren von Beethoven (Ouvertüre zur Namensfeier), Mozart (Maurerische Trauermusik), Mendelssohn (Melusinen-Ouvertüre), Schumann (Ouvertüre, Scherzo und Finale), Bargiel (Prometheus-Ouvertüre), Spontini (Olympia-Ouvertüre).

Im Allgemeinen ist über die Aufführung dieser Werke grösstentheils nur das Beste zu sagen. Ausserordentlich erquickend war insbesondere die erstmalige Vorführung der beiden Symphonien von Mozart und Haydn; wir hoffen, bald wieder derartige herrliche bisher viel zu wenig gekannte Perlen ächter Concertmusik bewundern zu können. Die gute Wiedergabe der lieblichen Symphonie von Gade war mit Recht geeignet, diesem hier entschieden nicht genug beachteten phantasiereichen Tonsetzer neue Freunde zu erwerben. Letzteres schien weniger gelungen zu wollen durch die, einen unfertigen Charakter an sich tragende Ouvertüre zu »Prometheus« von Bargiel; wir glauben, dass die Medea-Ouvertüre, oder selbst die Symphonie dieses jungen sehr talentvollen Componisten ihn dem Publikum näher gebracht hätte. Einen geradezu langweiligen Charakter erhielt leider Mendelssohn's gern gehörte Melusinen-Ouvertüre durch zu langsames Tempo. Eine besondere Beachtung verdient das Concert ausser Abonnement am ersten Weihnachtsfeiertage, in welchem uns unser verehrter Generalmusikdirector Franz Lachner seine IV. Suite unter eigener Direction als köstliche Weihnachtsgabe vorführte. Den Eingang dieses Concerts bildete die Coriolan-Ouvertüre von Beethoven. Nach dem ungeheuern Erfolge, den Lachner mit seiner V. Suite vergangene Ostern gehabt hatte, sah man auch dieser IV. Suite mit der allergrössten Spannung entgegen. Der Beifall war gleich grossartig, das Orchester spielte gleich meisterhaft. Betreffs der Composition selbst mag erwähnt werden, dass diesmal die beiden letzten Sätze als Gipfelpunkt des Werks erscheinen, während bei der V. Suite umgekehrt wohl die beiden ersten die meiste Bewunderung verdienen, ohne dass jedoch damit gesagt sein sollte, dass nicht auch die übrigen Stücke zu den schönsten Schöpfungen der Lachner'schen Muse gehörten. Der Lachner'schen Muse! — Leider auch der Lachner'schen Musse! In der That ist für das hiesige musikalische Leben nichts tiefer zu beklagen, als dass Altmeister Lachner sich nicht entschliessen kann, die oberste Leitung desselben wieder in seine noch so vollkommen kräftige Hand zu nehmen. Die Hauptschuld hieran soll allerdings, wie man aus bestunterrichteter Quelle vernimmt, in den mit der jetzigen Leitung der Hoftheaterintendanz obschwebenden Dissidien liegen.

Von der Betrachtung dieser Orchesterwerke gehen wir zur Besprechung der aufgeführten Werke für ein Soloinstrument mit Orchester über. Vor Allem sind hier zwei Zierden unserer Hofkapelle, die Herren Brückner und Benno Walther, zu erwähnen, welche das siebente, beziehungsweise neunte Violinconcert von Spohr in so vollendeter Weise vortrugen, dass es unmöglich erscheint, dem Einen derselben vor dem Andern den Vorzug zu geben. Nur desshalb nahm vielleicht Walther noch mehr das allgemeine Interesse in Anspruch, weil es überraschte, wie er, ein noch ganz junger Mann, schon zu den bedeutendsten Violinvirtuosen zu zählen sei, während Brückner's Meisterschaft schon längst von uns geliebt und bewundert wird. Das Clavierspiel vertraten die Herren Bärmann und Scholz: Ersterer in Gade's Frühlingsphantasie für Solostimmen, Orchester und Pianoforte; Letzterer in Bach's Tripelconcert für Pianoforte, Flöte, Violine (H. Tillmetz und Venzl) und Streichinstrumente. Die Wahl dieser Compositionen ist, so gut dieselben aufgeführt wurden, keine glückliche zu nennen. Die Gade'sche Composition, obgleich sie eine interessante Grundstimmung und hübsche Motive genug enthält, entbehrt doch zu ihrer sonderbaren instrumentalen Zusammensetzung, wobei sich Clavier und Singstimmen als Nebensache erweisen, jeden inneren Grundes und kommt trotz ihrer Länge zu keinem rechten Kern. Das Bach'sche Concert aber sollte aus Verehrung für den die vollste Hingabe verlangenden Meister in einem derartigen Concert vor einem grösstentheils völlig dilettantischen Publikum nicht aufgeführt werden; denn wir bezweifeln nicht, dass dem Geschmack und dem Verständniss der Hörer innerhalb gewisser Grenzen einige Rechnung zu tragen sei. Ein Missstand für das feinere Ohr war dabei auch die grosse Verschiedenheit der Klangfarbe der drei Soloinstrumente, welche sich nicht recht zu einem Ganzen vereinigen wollten; hierauf wäre aber in Anbetracht des gegen früher so verschiedenen Claviertones jedenfalls besonders zu achten gewesen. Ein recht seichtes, unbedeutendes Violoncellconcert von Eckert mag nur wegen seiner ausgezeichneten technischen Wiedergabe durch Herrn Müller erwähnt werden.

Den gesanglichen Theil der Concerte vertraten die Damen: Gungl, Ritter, Stehle, Vogl, Leonoff und Kaufmann. Im vollsten Maass verdiente mit einer Arie aus »Ezio« von Gluck und zwei Schubert'schen Liedern Frl. Ritter, die leider von Amor's Pfeil getroffen nun bald von uns scheiden will, den ihr gespendeten Beifall; diese liebenswürdige, bescheidene Künstlerin mit der wohlgebildeten, kräftigen Altstimme und der edlen Auffassung wird uns Münchnern immer im besten Andenken verbleiben. Weniger Günstiges ist über die Leistungen der übrigen Damen zu sagen. Frl. Gungl, eine noch wenig über die Anfangsgründe erhabene junge Sopranistin mit ziemlich schwacher Stimme und ohne bedeutende Auffassung, versuchte sich mit Lachner's herrlicher Arie aus »Catharina Cornaro« und zwei Liedern von Rheinberger und Schumann; ihr Auftreten in diesen Räumen muss geradezu als Anmaassung bezeichnet werden. Auch unsere auf dem Theater mit Recht so gefeierte

Stehle thäte besser daran, dem Concertgesang ein- für allemal zu entsagen; sie sang die bekannte schöne Arie aus »Titus« mit mangelhafter Coloratur und ohne Empfindung, welche sie nur auf ein dadurch fast verdorbenes Lied von Max Zenger verwenden zu wollen schien. Auch Frau Vogl sang die Fidelio-Arie mit unbiegsamer Metallstimme und ohne innere Wärme, ermangelte jedoch nicht, die hohen Töne in gewohnter unangenehmer Weise zu forciren. In keiner Weise wusste leider Frl. Leonoff die mit den Damen Vogl und Ritter gesungenen zwei wunderhübschen Terzetten von Lachner zur Geltung zu bringen. Ziemlich befriedigend war hingegen der Vortrag der Mendelssohn'schen Concertarie durch Fräulein Kaufmann, welche zwar kaum je eine bedeutende »Künstlerin« zu nennen sein wird, aber seit ihrem Hiersein schon merkliche Fortschritte machte. Das Resumé dieser Betrachtung über den Concertgesang hierorts zeigt keine günstigen Resultate und lässt keinen erfreulichen Schluss ziehen auf das Blühen wahrer Gesangskunst, welche gerade im Concertsaale recht heimisch sein könnte und sollte, da ohnehin auf der Bühne etwaige Mängel durch Spiel, Decoration und andere Zuthaten mehr verschwinden. Wir freuen uns aber, unten noch einige Damen erwähnen zu können, welche als Repräsentantinnen wahren, edlen Concertgesanges dahier zu gelten vermögen.

Wenn wir uns schliesslich sämmtliche eben besprochene Nummern als Inhalt von fünf Concerten denken, so finden wir als ganz consequente Folge, dass des Guten zu viel geboten wurde. Und in der That: beinahe jedes der Concerte war um eine oder zwei Nummern zu lang, so dass man sich am Schlusse immer völlig ermüdet fühlte. Dazu kommt, dass leider noch die Bülow'sche Anordnung der Concertprogramme beibehalten wurde, wonach eine Symphonie, welche an und für sich die meiste und gespannteste Aufmerksamkeit erfordert, den Schluss bildet. Es wäre daher vor Allem wünschenswerth, dass in diesem Punkte zu der früheren Einrichtung zurückgegangen würde. Es ist unmöglich, nach dem Hochgenuss einer Beethoven'schen Symphonie sich unbeschränkt hinzugeben, nachdem man bereits sechs oder sieben andere Musikstücke gehört hat. Derartige kleinere Sachen, die keine so gespannte Aufmerksamkeit erheischen, gehören passend in die zweite Linie; eventuell würde aber auch dann eine Verminderung solcher Piècen für einen Abend nicht schaden.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

∗ **Wien.** Endlich sind nun auch — (vier bereits angesagte Vorstellungen mussten wegen freiwilligen Unwohlseins des einen oder des anderen Gesangs-Martyrers wieder abgesagt werden) — Wagner's »Meistersinger« über die Breter des Opernhauses gegangen. Applaudirende und Zischende standen sich in dem übervollen Hause so schroff gegenüber, dass es eine Zeitlang den Anschein hatte, als werde sich die interessante allgemeine Keilerei, welche den Schluss des zweiten Acts verherrlicht, in den Zuschauerraum fortpflanzen. Der dritte Act freilich griff durch, doch dürfte sehr zu bezweifeln sein, ob die Oper sich auf dem Repertoire erhält, wenn erst einmal der Reiz der Neuheit abgestreift ist.

∗ **Kopenhagen.** Die Oper brachte an Mozart's Geburtstage den »Don Juan« mit zum Theil neuer Besetzung und auch neuer Einrichtung und zwar leider nicht, wie ich in einer früheren Correspondenz vermuthete, nach der deutschen, die hier doch unbedingt den Vorzug verdient hätte, was auch die dänische Kritik hervorhob, sondern nach einer in Paris gebräuchlichen. Im Ganzen war diese Aufführung erfreulicher als frühere dieses Werkes. Doch waren nur wenige Darsteller ihrer Aufgabe gewachsen. Eine gewisse Mattigkeit liegt überhaupt nicht selten auf den dänischen Operndarstellungen. Das Beste und Feurigste sind die Chöre und das Orchester, letzteres aber accompagnirt den Solisten viel zu stark. Die Albernheit früherer hiesiger Don Juan-Aufführungen, dass man den »Don Juan« durch einen Blitz, alias Rakete, tödten liess, wodurch man blasphemisch den lieben Gott zum Handlanger des Teufels machte, ist jetzt glücklich verschwunden. Das schöne Finale-Quartett wird leider noch immer ausgelassen. Die Recitative der Oper, deren Benutzung statt des elenden Dialogs hier seit längerer Zeit mit Recht gebräuchlich war, bieten hier das höchst Eigenthümliche dar, dass der Kapellmeister die Accorde dazu auf dem Piano anschlägt! *) (Schluss folgt.)

∗ **Lüneburg.** (L. Anger.) Die Allg. Mus. Ztg. bringt in Nr. 5 eine Correspondenz aus Lüneburg, L. Anger's Tod und die dadurch entstandene Vacanz betreffend. Wenn wir Alles, was in dieser Correspondenz gesagt ist, im Uebrigen unterschreiben, so bedarf der Ausspruch des Schlusssatzes, »dass in unserer Stadt ein lange brach gelegenes Feld darbiete«, um nicht missverstanden zu werden, einer erläuternden Berichtigung. Es hat nämlich dieser Ausspruch nur Geltung hinsichtlich des Gesangunterrichts. Im Uebrigen hat der Verstorbene während der 27 Jahre seines hiesigen Wirkens das musikalische Feld den Verhältnissen nach tüchtig bearbeitet, wovon die Protocolle des hiesigen Musikvereins den urkundlichen Beweis liefern. In den ersten Jahren seines Hierseins, so lange der hiesige Musikverein, welcher seine vieljährigen Dirigenten bereits hatte, seinem Wirken keine Gelegenheit bot, hat er mehrere Jahre hindurch eine sogenannte musikalische Akademie, welche die besten Gesangkräfte in sich enthielt, geleitet und zugleich in Verbindung mit dem Infanteriemusikcorps unter der Leitung des Musikmeisters König in öffentlichen Vocal- und Instrumental-Concerten Mendelssohn's »Walpurgisnacht« und »Lobgesang«, so wie Symphonien und Ouverturen unserer Musikheroen aufgeführt. Von 1849 an zuerst als Mitdirigent, später als einziger Dirigent des Musikvereins hat er in dessen Uebungen und Abonnement-Concerten, in so weit wir uns eben erinnern, von Händel »Judas Maccabäus«, »Josua«, »Alexanderfest«, »Samson«, »Saul«, von Bach die Matthäus-Passion, einen Theil der Weihnachts-Cantate, von Mozart *Misericordias Domini*, von Mendelssohn sämmtliche Psalmen, auch die achtstimmigen, »Loreley«, von Gade »Comala«, »Erlkönigs Tochter«, Frühlings-Phantasie, von Schumann »Der Rose Pilgerfahrt«, und in dem instrumentalen Theile dieser Concerte sämmtliche Symphonien von Beethoven, Mozart, die grösseren von Haydn, zwei von Mendelssohn, zwei von R. Schumann, eine von Franz Schubert, so wie Mendelssohn's Ouvertüren zum »Sommernachtstraum«, zur »Schönen Melusine«, zu den »Hebriden« aufgeführt. Da er als ächter Künstler die Forderungen hoch stellte, so waren die Leistungen nach den zu Gebote stehenden Mitteln nicht unbedeutend. Wenn dieselben dennoch nicht seinem Ideale entsprachen, so hatte solches einestheils darin seinen Grund, dass der überwuchernde Männergesang auch in unserer Stadt dem Musikverein die Männerstimmen entzog, anderntheils in einem so naheliegenden Antagonismus, in welchem die centrifugalen Kräfte oft stärker sind als die centripetalen, deren erstere sich dienstbar zu machen unserm Anger nicht immer gelang. Was die seine Vermögensverhältnisse berührende Mittheilung betrifft, so war unser Anger durch die drückenden Verhältnisse seiner Jugend, aus denen er sich durch eigene Kraft herausarbeiten musste, darauf hingewiesen, den Werth eines jeden Groschens zu achten. Unsere Stadt verdankt ihm zwei schätzenswerthe Legate, für das Krankenhaus 6000 Thlr., für die Johanniskirche 2000 Thlr. Friede seiner Asche!

∗ Unter den musikalischen Novitäten der letzten Wochen befindet sich ein grösseres Werk von Deprosse »Die Salbung David's«, Oratorium in drei Theilen von Gustav Kienast, für Chor, Soli und Orchester componirt von Anton Deprosse, Op. 30 (Leipzig, Breitkopf und Härtel. Clavierauszug Pr. 3⅓ Thlr.), über welches demnächst ein eingehender Bericht erfolgen wird.

*) Es fehlt nicht an Solchen, welche hierin eine Verkehrtheit erblicken, obwohl es doch weiter nichts ist, als die Ausführung dessen, was der Componist gewollt hat (siehe die Besprechung von Gugler's Ausgabe des »Don Juan« in Nr. 9 S. 74). Weil man jetzt das Clavier nirgends hört, als bei Musikproben und in Kammer-Concerten, oder in Clavier-Concerten mit Orchester, so glaubt man auch, dass es nur hier am Platze sei. Wenn es aus dramatischen Gründen nicht in die Oper gehören soll, aus Gründen der sogenannten Naturwahrheit: so ist nur gut, dass unsere besten Meister viel zu sehr Musiker und den Gesang liebende und fördernde Künstler waren, als dass sie sich durch derartige Erwägungen von dem geraden musikalischen Wege ablenken liessen; und unsere Pflicht kann keine andere sein als die, ihre Intentionen auszuführen.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 16. März 1870. **Nr. 11.** V. Jahrgang.

Ueber die Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen bei den ältesten Mensuralisten.

Von H. Bellermann.

In Anschluss an meine vor längerer Zeit in diesen Blättern mitgetheilte Abhandlung über das elfte Capitel der *Ars cantus mensurabilis* des Franco von Coeln (vergl. Jahrgang 1868 Nr. 43 u. 44) will ich jetzt die Eintheilung der Intervalle, wie wir sie bei anderen mittelalterlichen Schriftstellern des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts finden, wiedergeben. Ich habe a. a. O. pag. 339 gezeigt, wie die mir bekannten Handschriften des Franco in Bezug auf diesen Gegenstand alle corrumpirt sind, wie aber aus der Vergleichung derselben sich mit der grössten Sicherheit erweisen hat, dass die Franco'nische Eintheilung keine andere als folgende sein kann: *A.* Die Consonanzen zerfallen in drei Klassen, *a.* vollkommene: der Einklang und die Octave, *b.* mittlere: die Quinte und die Quarte, c. unvollkommene: die grosse und die kleine Terz. *B.* Die Dissonanzen zerfallen in zwei Klassen, *a.* unvollkommene: die grosse und die kleine Sexte, *b.* vollkommene: der halbe Ton, der ganze Ton, der *tritonus* mit der falschen Quinte, die kleine Septime und die grosse Septime. — Die von mir nachgewiesenen Schreibfehler in den Handschriften der *ars cantus mensurabilis* müssen schon früh eine Verbreitung gefunden haben und haben auf die gleichzeitigen oder nicht viel späteren musikalischen Schriftsteller ihren nachtheiligen Einfluss ausgeübt, indem sie in die Schriften einiger derselben übergegangen sind, woraus wir sehen, dass auch in jenen Zeiten häufig die Theoretiker nicht genügende Kenntnisse in der praktischen Musik besassen, sondern die Arbeiten Anderer auf gut Glück ausschrieben. Als einen selbständigen Schriftsteller muss ich jedoch den Johannes de Garlandia*) nennen, von welchem uns durch Coussemaker's *Scriptores* Band I folgende zwei Werkchen zugänglich geworden sind. Das erste derselben ist in dem *Tractatus de musica* des verdienstvollen Compilators Hieronymus de Moravia erhalten und trägt bei Coussemaker den Titel: Johannis de Garlandia *de musica mensurabili positio* (*Ss.* I, S. 97—117), das andere rührt nach dem Titel zu schliessen nicht unmittelbar vom Johannes selbst her, sondern ist aus dessen Schriften zusammengezogen: *Introductio musicae secundum Magistrum de Garlandia* (*Ss.* I, S. 157—175). In dem erst genannten Werkchen sagt der Verfasser, dass es dreizehn Intervalle oder Consonanzen*) (d. i. Zusammenklänge) gebe, welche folgendermassen eingetheilt werden (vergl. S. 104 und 105):

A. Consonanzen. Diese zerfallen in drei Unterabtheilungen:

a. vollkommene Consonanzen: Einklang u. Octave;
b. mittlere: Quinte und Quarte;
c. unvollkommene: grosse Terz und kleine Terz.

B. Dissonanzen. Diese haben ebenfalls drei Unterabtheilungen, abweichend von der *ars cantus mensurabilis*, wo nur zwei, vollkommene und unvollkommene, unterschieden wurden. Aber auch die Eintheilung selbst ist nach einem durchaus anderen Princip als dort geschehen, wie wir sogleich sehen werden:

a. unvollkommene: die grosse Sexte und die kleine Septime;
b. mittlere: der ganze Ton und die kleine Sexte;
c. vollkommene: der halbe Ton, die grosse Septime und der *tritonus*.

Diese uns befremdende Eintheilung der Dissonanzen wird

*) Es giebt zwei musikalische Schriftsteller dieses Namens. Johannes de Garlandia der ältere ist um 1190 in England geboren. Nachdem er zunächst die Schule zu Oxford besucht, ging er etwa um 1210 auf die Universität zu Paris und wurde daselbst Doctor. Einige Jahre später eröffnete er zu Garlande eine Schule, nach welcher man ihn Johannes de Garlandia nennt. Im Jahre 1229 verliess er Paris und erhielt eine Stelle an der neu gegründeten Universität zu Toulouse. Wenige Jahre darauf, 1232, kehrte er jedoch nach Paris zurück, wo er die Schule zu Garlandia wieder eröffnete. Hierauf scheint er nicht mehr lange gelebt zu haben; sein Todesjahr ist nicht bekannt. — Der jüngere Schriftsteller dieses Namens lebte ungefähr hundert Jahre später, im 14ten Jahrhundert. Vergl. Coussem. *Ss.* III, S. VII. Sehr abweichend hiervon ist die Notiz bei A. W. Ambros, Geschichte der Musik, II, S. 218.

*) Das Wort *Consonantia* bedeutet nach der Terminologie des Mittelalters nicht in unserm modernen Sinne Consonanz, wohltönendes Intervall, sondern soviel wie Symphonie, Zusammenklang, wovon es auch die getreue Uebersetzung ist. Die Consonanzen oder Zusammenklänge zerfallen in wohltönende oder *concordantiae* und das, was wir Dissonanzen nennen, *dissonantiae* oder *discordantiae*. Deshalb beginnt Joh. de Garlandia S. 104 *Consonantiarum quaedam dicuntur concordantiae. Concordantia dicitur esse quando duae voces junguntur in eodem tempore, ita quod una potest compati cum alia, secundum auditum. Discordantia dicitur contrario modo.* Ich werde jedoch unsrer heutigen Terminologie folgend von Intervallen, Consonanzen und Dissonanzen sprechen. Bei den Intervallen muss man wieder einen melodischen und symphonischen Gebrauch unterscheiden, wonach sie entweder *Conjunctio* oder *Consonantia* sind.

S. 106 in dem Kapitel »*de consonantiis et dissonantiis, scilicet quae magis concordant et quae minus*« durch die Zahlenverhältnisse zu erklären versucht. Nach der daselbst angegebenen Folge der Intervalle müssten aber der ganze Ton und die kleine Septime die unvollkommenen Dissonanzen und die grosse und die kleine Sexte die mittleren bilden. Aber schon durch den Umstand, dass der ganze Ton mit seinem ziemlich einfachen Verhältniss 8 : 9 Dissonanz, die grosse Terz dagegen mit ihrem complicirten 64 : 81 »*secundum auditum*« Consonanz ist, ist das ganze System inconsequent. Zum besseren Verständniss lasse ich das ganze Kapitel in freier Uebersetzung folgen. Der Coussemaker'sche Text ist nicht frei von Fehlern, die ich angeben und berichtigen werde. (Vergl. *Ss.* I, S. 106.)

»Von den Consonanzen heisst die erste der Einklang, »welcher in vollständiger Gleichheit besteht. Die zweite »ist die Octave, welche in dem Verhältniss 1 : 2 *) steht; »die dritte die Quinte, 2 : 3; die vierte die Quarte, 3 : 4; »die fünfte ist die grosse Terz, welche ein kleineres Ver»hältniss darstellt als die kleine Terz, so dass sie sich wie »64 : 81 **) verhält. Die sechste ist die kleine Terz, welche »ein kleineres Verhältniss als die anderen folgenden [Inter»valle] darstellt, so dass sie sich wie 27 : 32 verhält.

»Daher gilt die Regel: diejenigen Intervalle, welche »sich der Uebereinstimmung mehr nähern, sind die conso»nirenderen und diejenigen, welche sich der Ueberein»stimmung weniger nähern, sind die weniger consoni»renden. Deshalb dissoniren sie mehr nach dem Gehör. »Aber diese sechs vorher genannten ***) Arten kommen »der Uebereinstimmung sehr nahe. Dagegen sind die fol»genden anderen sieben Arten weit von der Uebereinstim»mung entfernt. Es consoniren daher die ersten sechs gut »und werden Consonanzen (*concordantiae*) genannt; die »anderen [sieben] aber consoniren nicht, sie dissoniren »vielmehr und werden deshalb Dissonanzen (*discordantiae*) »genannt.

»Von den Dissonanzen ist der *tritonus* die erste, »weil sie die vollkommenste ist, deswegen weil sie weiter »[als alle übrigen] von der Uebereinstimmung entfernt und »in dem Verhältniss 512 : 729 †) steht. Die zweite Disso»nanz ist der halbe Ton, welcher sich wie 243 : 256 ver»hält; die dritte ist die grosse Septime, welche sich wie »256 : 486 verhält; die vierte ist die grosse Sexte, welche »sich wie 32 : 54 verhält; die fünfte ist die kleine Sexte, »welche sich wie 468 : 708 ††) verhält; die sechste ist die »kleine Septime 9 : 16, und schliesslich die siebente ist »der ganze Ton 8 : 9.

»Es zeigen sich die sieben Dissonanzen und welche »von ihnen mehr und welche weniger dissonirt. Und jede »Dissonanz endlich hat vor einer vollkommenen und mitt»leren Consonanz [also vor dem Einklang, der Octave, »Quinte und Quarte] den Werth einer mittleren Dissonanz. »Und dieses gilt vornehmlich von dem Einklang und der »Octave. Man muss wissen, dass eine Dissonanz niemals »vor einer vollkommenen Consonanz gesetzt wird, ausser »der musikalischen Farbe wegen *) Dies möge über die »Intervalle genügen.«

In dem anderen Werke dieses Schriftstellers, in der *introductio musicae secundum Magistrum de Garlandia* wird ebenfalls die Anzahl der diatonischen Intervalle auf dreizehn angegeben, zunächst in folgender Reihenfolge, woraus man sofort erkennen wird, dass der uns überlieferte Text ebenfalls nicht zuverlässig und (sicherlich auch an vielen andern Stellen) corrumpirt ist: *Prima tredecim specierum* [*cantus*] *vocatur unisonus; secunda tonus; tertia semitonium; quarta ditonus; quinta semiditonus; sexta diatessaron; septima diapente; octava tritonus; nona semitonium cum diapente; diapason; aliae quatuor sunt compositae, scilicet tonus cum diapente; ditonus cum diapente; semiditonus cum diapente.* — Weiter unten, wo die Intervalle einzeln ausführlich besprochen werden, ist jedoch die richtige Reihenfolge zu finden, nämlich: *Unisonus, tonus, semitonium, ditonus, semiditonus, diatessaron, tritonus, diapente, diapason* und nun folgt *tonus cum diapente, semitonium cum diapente, ditonus cum diapente* und *semiditonus cum diapente*, woraus zu ersehen ist, dass sich »*compositae*« (*consonantiae*) nur auf den Namen der Intervalle, nicht aber etwa auf ihre Anwendung in der Musik bezieht.

Eigenthümlich ist es, dass wir bei allen mittelalterlichen Schriftstellern immer nur zwölf oder dreizehn Intervalle angegeben finden, obgleich die diatonische Tonleiter bekanntlich vierzehn verschiedene Intervalle zählt. Alle unterlassen es, neben dem *tritonus* die Umkehrung desselben, die sogenannte falsche oder verminderte Quinte besonders anzuführen, offenbar aus dem Grunde, weil sie scheinbar von derselben Grösse ist. Der einzige der auf sie zu sprechen kommt ist Joh. de Garlandia, indem er sich bei der Erklärung des *tritonus* pag. 165 folgendermassen auslässt: *Tritonus est conjunctio quatuor vocum & dispositio trium tonorum sine aliquo semitonio, & dicitur a tris, quod est tres, & tonus, quasi tribus tonis constans. Et invenitur inter F & ♮* (unser h) *& inter b et e, gravibus, acutis et superacutis litteris, sicut patet hic:* **)

*) Ich gebe hier nach heutigem Gebrauch die Schwingungsverhältnisse der Intervalle im Auge habend die kleinere Zahl vor der grösseren, 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4 etc., während die Mittelalterlichen nach Saitenlängen rechnend die grössere Zahl voraussetzten, 2 : 1, 3 : 2, 4 : 3 etc., was uns jedoch unbequem geworden ist.

**) Im Text bei Coussemaker ist das Verhältniss der grossen Terz »*ut est super septem partiens LX quartas*« als 64 : 71 falsch angegeben; für »*septem*« muss es »*septemdecim*« heissen (64 + 17 = 81, 64 : 81). Es ist jedoch nicht einzusehen, wie die grosse Terz ein kleineres Verhältniss darstellen soll, als die kleine, wenn Joh. de Garl. nicht die Zahlen 64 : 71 für richtig hält, was nicht wohl anzunehmen ist. Er hat daher wahrscheinlich statt ein »kleineres« ein »einfacheres« Verhältniss sagen wollen.

***) Lies im Text bei Coussemaker: *nominatas* statt *nomiatas*.

†) .... *accipitur super ducenta decem et septem partiens quingentas duodecimas, ut LXXXXIX ad quingenta XII.* Lies statt dessen: *ut DCCXXXIX ad quingenta XII.* Die Alten stellten sich den *tritonus* als aus drei ganzen Tönen im Verhältniss 8 : 9 bestehend vor, daher dieses so sehr complicirte Verhältniss (8 : 9 + 8 : 9 + 8 : 9 = 512 : 729). Nach moderner Berechnung ist der Tritonus 8 : 9 + 9 : 10 + 8 : 9 oder 4 : 5 + 8 : 9 = 32 : 45.

††) Bei einigen Verhältnissen hat Johannes de Garlandia zu heben versäumt, daher die unmässig grossen Zahlen einzelner Intervalle. Das Verhältniss der grossen Septime ist besser auszudrücken durch 128 : 243, das der grossen Sexte durch 16 : 27. Bei der kleinen Sexte (*semitonium cum diapente* = 2 : 3 + 243 : 256 = 486 : 768 = 81 : 128) sind überdies ganz falsche Zahlen angegeben. Es heisst der lateinische Text, wie ihn uns Coussemaker bringt: *Quinta est semitonium cum diapente, et accipitur super CCXLII partiens CCCCLXXXVI, ut septingenta VIII ad CCCCLXXXVI.* Es muss aber heissen: *et accipitur super CCLXXXII partiens CCCCLXXXVI ut septingenta LXVIII ad CCCCLXXXVI*, (486 : 768).

*) *Sciendum est quod nunquam ponitur discordantia ante perfectam concordantiam, nisi causa coloris* (?) *musicae*.

**) Der *Tritonus* ist die Verbindung von vier Stufen oder die Aufeinanderfolge von drei ganzen Tönen ohne irgend einen halben Ton, und er hat seinen Namen von τρεῖς, d. i. drei, und *tonus*, gleichsam aus drei ganzen Tönen bestehend. Er findet statt zwischen *f* und *h*, und zwischen *b* und *e*, sowohl in den tiefen als in den hohen und ganz hohen Tonstufen, wie das Beispiel zeigt. (Das Beispiel enthält das Intervall jedoch nur in einer Lage.)

Item tritonus aliter potest figurari, scilicet per quinque voces pro tono duo & semitonia computando, & tunc quinque voces quatuor aequipollent & invenitur inter ♮ et f, & inter e & ♭ gravibus, acutis, superacutis litteris, sicut patet hic in exemplis: *)



Und vorher hat er ausdrücklich die Zahl der Intervalle auf dreizehn angegeben: *Sunt autem XIII species cantus, nec plures nec pauciores, quia modo debito ratione numeri tenent; et istae XIII species locuntur de numero relato ad tonos proportionatos.*

Aristoteles (Pseudo-Beda) giebt (Coussem. *Ss.* I, S. 259) nur zwölf Intervalle an, indem er den *tritonus* mit der falschen Quinte gänzlich übergeht. Die folgende Auseinandersetzung über Consonanzen und Dissonanzen ist confus und führt zu keinem Resultat.

Hierauf haben wir uns zum Anonymus I zu wenden, von welchem Coussem. *Ss.* I, S. 296 u. f. einen ausführlichen *tractatus de consonantiis musicalibus* bringt. Derselbe zählt die dreizehn diatonischen Intervalle der Grösse nach auf: *Tredecim* **) *consonantiae sunt, quibus omnis cantus ecclesiasticus contexitur, scilicet: unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, diatessaron, tritonus, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente, semiditonus cum diapente, ditonus cum diapente, ultima diapason in se claudens omnes alias. Cumque tam paucis consonantiis tota vocum harmonia formetur, utilissimum est eas altae memoriae commendare, nec prius ab hujusmodi studio quiescere, donec vocum intervallis, signis, lineis, spatiis, proprietatibus ceterisque ad musicam spectantibus cognitis harmoniae totius facillime queat quis comprehendere notitiam. Has igitur consonantias dulciter musicus commisceat, componensque suos cantus incipiat primum tonum curratque novissimum. Harum consonantiarum si ipsarum voces in eodem tempore proferantur, quaedam concordant aliaeque discordant etc.* Nach dieser Auseinandersetzung folgt die Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen, nämlich: Consonanzen *a*) vollkommene: Einklang und Octave; *b*) mittlere: Quinte und Quarte; *c*) unvollkommene: die beiden Terzen. Dissonanzen, *a*) vollkommene (vier): der halbe Ton, der *tritonus*, die kleine Sexte und die grosse Septime; *b*) unvollkommene (drei): der ganze Ton, die grosse Sexte und die kleine Septime. Diese Eintheilung stimmt genau mit der verdorbenen Lesart der *ars cantus mensurabilis* überein, wie sie uns Hieronymus de Moravia in seinem *tractatus de musica* überliefert hat, und unzweifelhaft ist auch dort ihr Ursprung zu suchen. Im Folgenden hat unser Anonymus jenen Text mit seinen Fehlern weitläufig erklärt und jedes Intervall ausführlich besprochen.

(Fortsetzung folgt.)

*) Der *Tritonus* kann auch anders dargestellt werden, nämlich durch fünf Stufen, indem man für einen ganzen Ton zwei halbe einsetzt und dann sind die fünf Stufen mit jenen vieren von gleichem Werth. Dies findet statt zwischen *h* und *f* und zwischen *e* und *b* in allen Tonlagen.

**) Dreizehn Intervalle giebt es, in denen sich der ganze Kirchengesang bewegt, nämlich der Einklang etc. . . . bis zur Octave, welche alle andern umschliesst. Und da die ganze Harmonie der Töne aus so wenigen Intervallen sich bildet, so ist es sehr nützlich, dieselben dem Gedächtniss tief einzuprägen und nicht eher von diesem Studium zu ruhen, bis man nach Kenntnissnahme der Intervalle, der Töne, der Zeichen, der Linien, der Zwischenräume, der Eigenschaften und was sich sonst auf die Musik bezieht, die Wissenschaft der ganzen Harmonie auf das leichteste umfassen kann. Diese Intervalle also muss der Musiker anmuthig mischen, und wenn er seine Gesänge componirt, so muss er mit dem ersten beginnen und bis zum letzten gehen. — Wenn die Töne dieser Intervalle selbst gleichzeitig vorgetragen werden, so bilden einige Consonanzen, andere Dissonanzen u. s. w.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XXIII.

(Die Coda des ersten Satzes der achten Symphonie.) Der erste Satz der Symphonie in F-dur Op. 93 war anfänglich um 34 Takte kürzer und es ist sehr wahrscheinlich, dass er in dieser kürzeren Fassung zur ersten Aufführung gelangte. Beethoven's spätere und vermuthlich in der ersten Hälfte des Jahres 1814 vorgenommene Aenderung und Verlängerung beginnt mit dem neunten Takt auf S. 22 der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur. Von dem früheren, kürzeren Schlusse kann uns augenblicklich nur eine alte geschriebene Pauken-Stimme eine annähernde Vorstellung geben. Von dem bezeichneten Takte an (es ist der Takt mit der Fermate) waren den Pauken noch folgende acht Takte vorgeschrieben:

XXIV.

(Die Sonate Op. 96.) Die Zeit der Entstehung der Sonate für Pianoforte und Violine in G-dur, Op. 96, ist bisher verschieden und zum Theil unrichtig angegeben worden. Sie wird aber durch folgende Erscheinungen sicher gestellt.

Auf den letzten Blättern eines Skizzenbuches, *) welches grösstentheils mit Arbeiten und Entwürfen zur siebenten und achten Symphonie angefüllt ist, kommen Entwürfe zum zweiten, dritten und vierten Satz der genannten Sonate vor. Ein Entwurf beginnt so



*) Im Besitz der Erben G. Petter's in Wien.



Ein darauf folgender Entwurf lautet so

(oder)



Aus der Stellung dieser Entwürfe geht hervor, dass sie später geschrieben wurden, als die zu den zwei Symphonien. Das Original-Manuscript der siebenten Symphonie hat das Datum: »1812. 13ten Mai«; das der achten Symphonie ist datirt: »Linz im Monath October 1812«. Folglich kann die Sonate Op. 96 — mit Ausnahme des ersten Satzes, von dem wir nicht beweisen können, ob er früher oder gleichzeitig oder etwas später geschrieben wurde — nicht vor October 1812 geschrieben oder fertig geworden sein.*)

Nun steht in der Linzer »Musikalischen Zeitung« vom 28. Januar 1813 ein Bericht aus Wien, geschrieben am 4. Januar 1813, welcher lautet: »Der grosse Violinspieler Herr Rode*) hat dieser Tage ein neues Duett für Pianoforte und Violin mit Sr. k. Hoheit dem Erzherzog Rudolph bei Sr. Durchl. dem Fürsten Lobkowitz gespielt. Die Composition dieses neuen Duetts ist von Hrn. Ludwig van Beethoven; es lässt sich von diesem Werke weiter nichts sagen, als dass es alle seine übrigen Werke in dieser Art zurück lässt, denn es übertrifft sie fast alle an Popularität, Witz und Laune«.

Dass das in diesem Bericht erwähnte Duett nichts anderes sein kann als die Sonate in G-dur Op. 96, wird durch Heranziehung einiger Stellen aus dem Briefwechsel Beethoven's mit Erzherzog Rudolph ausser Zweifel gestellt. Beethoven schreibt einmal (Köchel's 83 Briefe Nr. 4): »Morgen in der frühesten Frühe wird der Copist an dem letzten Stücke anfangen können, da ich selbst unterdessen noch an mehreren andern Werken schreibe, so habe ich um der blossen Pünktlichkeit willen mich nicht so sehr mit dem letzten Stücke beeilt, um so mehr, da ich dieses mit mehr Ueberlegung in Hinsicht des Spiels von Rode schreiben muss; wir haben in unsern Finales gern rauschendere Passagen, doch sagt dieses R. nicht zu und — schenirte mich doch etwas. — Uebrigens wird Dienstags alles gut gehen können«. — In einem anderen Briefe (83 Briefe Nr. 5) schreibt Beethoven: »Roden anbelangend haben I. Kais. H. die Gnade mir die Stimme durch Ueberbringer dieses übermachen zu lassen, wo ich sie ihm sodann mit einem *billet doux* von mir schicken werde. Er wird das die Stimme schicken gewiss nicht übel aufnehmen« u. s. w. — Ferner schreibt der Erzherzog an Beethoven**) u. a.: »Uebermorgen Donnerstags ist um 1/2 6 Uhr abends wieder Musik bei dem Fürsten Lobkowitz, und ich soll daselbst die Sonate mit dem Rhode wiederholen« u. s. w.

Aus allen diesen Mittheilungen geht hervor erstens: dass die Sonate Op. 96 gegen Ende des Jahres 1812 componirt und wahrscheinlich zum ersten Mal am Dienstag den 29. Dec. 1812 in einer Gesellschaft bei Fürst Lobkowitz gespielt wurde; zweitens: dass sie mit Rücksicht auf Rode's Spiel geschrieben wurde.***) So hat denn Carl Czerny Recht, wenn er S. 87 des vierten Theils seiner grossen Pianoforte-Schule sagt: »Diese Sonate (Op. 96) wurde um 1812 für den berühmten Violinkünstler Rode geschrieben«.

Auffallend ist die Aehnlichkeit des Anfangs des letzten Satzes der Sonate mit dem Lied des Jobsen in J. A. Hiller's Operette »Der lustige Schuster«, welches so anfängt

Vivace.

Der Kuie-riem blei-bet, mei-ner Treu'! die

---

*) Nach den Entwürfen zur Sonate erscheinen auf der letzten Seite des Skizzenbuches Entwürfe zu dem Liede »An die Geliebte« mit dem Text: »O dass ich dir vom stillen Auge« u. s. w. (vgl. Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's, 2. Auflage, S. 183) und zwar zu derjenigen Bearbeitung dieses Liedes, bei welcher die begleitende Pianofortestimme Triolenbewegung hat. Aus den Daten, die oben weiter mitgetheilt werden, geht hervor, dass diese Bearbeitung frühestens im December 1812 entstanden sein kann und dass sie also nicht, wie irgendwo angegeben, von den zwei Bearbeitungen des Liedes die frühere oder erste, sondern die zweite oder spätere ist.

*) Rode war im December 1812 nach Wien gekommen. Sein erstes Concert gab er am 6. Januar 1813. Vergl. die Linzer musikalische Zeitung vom 21. Januar 1813, die Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 20. Januar und 17. Februar 1813.

**) Das Original des Briefes ist im Besitz von Friedrich Amerling in Wien.

***) In der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1804 (III, 888) wird gesagt, dass Rode's Spiel sich durch Grazie und Delicatesse auszeichnet, dass es immer angenehm, immer rein bleibt, aber zuweilen etwas kalt wird u. s. w. — Was anderwärts mitgetheilt wird, Beethoven habe für Rode eine »köstliche Romanze« (*delicieuse romance*) geschrieben, mag auf einer Verwechselung beruhen.



Ob Beethoven das Lied gekannt hat? —

Rückblicke auf die jüngst verflossene Münchener Concert-Saison.

(Schluss.)

II.

Wahre Festabende für den gewählteren Kreis der hiesigen Musikfreunde bildeten auch in der vergangenen Concertsaison die von Herrn Hofkapellmeister Wüllner geleiteten beiden Soiréen der kgl. Vocalkapelle. Die Leistungen dieses mit einer Elite von guten Sängern und Sängerinnen besetzten Chores über das beschränkte Gebiet der Begleitung des Hofgottesdienstes hinausgehoben, dem Concert-Publikum zugänglich gemacht und in vollendeter Weise verfeinert zu haben, ist entschieden Wüllner's grösstes Verdienst, das selbst von allen seinen Gegnern rückhaltslos anerkannt wird.

Jede der vielen an beiden Abenden producirten Nummern wurde ihrem Charakter und Inhalt gemäss vollendet zu Gehör gebracht. Würde man nicht den Chor vor sich sehen und die Worte vernehmen, man könnte glauben, Eine Stimme zu hören, die nur durch Einen Willen geleitet ertönt; so gross ist die Gleichmässigkeit aller Nüancen, welche die vielen von Einem in rechter Weise beeinflussten kräftigen Stimmen zu äussern vermögen.

Alle einzelnen Piècen hier aufzuzählen, scheint nicht am Platze; es genügt einige derselben hervorzuheben: so zwei reizende altenglische Madrigale von Morley und Weelkes; eine prächtige, für die Sänger aber etwas ermüdende doppelchörige Motette von Bach; »*Hodie Christus est natus*«, eine der schönsten Compositionen Palestrina's; zwei sehr lustige altitalienische Tanzlieder von Gastoldi; zwei vierstimmige Lieder von Hauptmann und zwei doppelchörige Gesänge von Schumann. Zur erstmaligen Aufführung gelangte eine neue sehr charakteristische Composition von Joh. Brahms: Gesang aus »Fingal« von Ossian für Frauenstimmen, Harfe und zwei Hörner, welche Instrumentirung einer vortrefflichen Wirkung gewiss nicht entbehrt hätte, wenn die Hörner etwas discreter begleitet hätten. Uebrigens wäre es sehr wünschenswerth, hier öfters Compositionen dieses höchst bedeutenden Meisters, insbesondere dessen neuestes Werk »Ein deutsches Requiem« recht bald aufgeführt zu hören.

Die Solovorträge in den Concerten brachten die Damen von Mengstl und Seyler (Duett von Clari), Letztere allein (zwei altdeutsche Volkslieder) und Frau Diez (zwei Lieder von Gluck und Händel) in vollendetster Weise und unter dem grössten Beifall des Publikums, welcher bei Frau Seyler und Diez nicht ruhte, bis sie sich zu einer Wiederholung bewegen liessen. Diese drei Damen mögen mit Recht die Stützen und Trägerinnen der wahren, leider immer seltener werdenden Gesangskunst dahier genannt werden und mit Fug allen übrigen Sängerinnen zum Muster dienen.

Nächst ihnen sang Herr Kindermann eine einfache, edle Arie von Stradella vorzüglich. Eine wohlthuende Neuerung gegen früher war die Einlage von ein paar Instrumentalstücken zwischen die Gesangsvorträge, wodurch die lange Reihe dieser für Vortragende und Hörer minder ermüdend war. So spielte im ersten Concerte der Violinist Venzl die F dur-Romanze von Beethoven und liess dabei seine hübsche Technik und vollen Ton bewundern, während allerdings bezüglich der Auffassung Manches zu wünschen übrig blieb. In jeder Weise befriedigend war jedoch der Vortrag des Cellisten Hrn. Werner in zwei Stücken von Pergolese und Bach im zweiten Concerte.

Wir glauben nicht zu viel zu sagen, wenn wir behaupten, dass diese Concerte für die wahren Musikfreunde dahier jetzt den grössten und reinsten Genuss bieten. Möge, wie bisher der immer grössere Andrang von Zuhörern eine Uebersiedelung aus dem akustisch weit ungünstigeren Saal der Musikschule in den grossen Odeonssaal bewirkte, auch fernerhin des Gedeihen dieses vortrefflichen Institutes in jeder Beziehung fortschreiten.

III.

Quartett-Soiréen haben wir vier zu verzeichnen; denn ausser unserer hiesigen Quartett-Gesellschaft, welche unter Walther's trefflicher Aufführung dreimal auftrat, liess sich auch das Florentiner Quartett einmal hören, dessen Production, an sich schon erwähnenswerth genug, uns den interessantesten Stoff zu Vergleichen bietet. Ohne damit unserem einheimischen Quartette irgend einen seiner vielen Vorzüge absprechen zu wollen, muss doch zugegeben werden, dass die Fremden ein unvergleichliches Zusammenspiel voraus haben. Wie bei den Concerten unserer Vocalkapelle, glaubt man auch hier nur einen Künstler zu hören; so weiss sich jeder derselben dem andern anzuschmiegen und unterzuordnen. Hingegen ist nicht zu leugnen, dass bei uns insbesondere Viola und Cello in kräftigeren Händen ist, als bei jenen. Uebrigens gewährte ihre Vorführung des Quartetts von Mozart (G-dur) und Beethoven (Es-dur) ausserordentlichen Genuss. Nur schade, dass die stets willkommenen Gäste auch Zeit und Mühe mit einem ziemlich unbedeutenden Quartett von Herbeck vergeudeten. Nach solchen Vorläufern hatte unser Münchener Quartett in seiner ersten Soirée einen harten Stand und konnte nicht ganz unbedingt befriedigen. Dazu mag allerdings auch der Umstand beigetragen haben, dass Herr C. Ramftler, der für diesen Cyklus die Partie des verdienten Secundgeigers Herrn Closner übernommen hatte, mit den übrigen Herren noch nicht so ganz zusammengespielt war. Leider zeigt auch Herr Jos. Walther, der unbestritten zu den ersten lebenden Geigenvirtuosen gehört, wohl gerade, um seine Meisterschaft im vollsten Lichte glänzen zu lassen, eine bedauerliche Vorliebe, die Finales in zu schnellem Tempo zu nehmen, was der Klarheit und Reinheit der Ausführung und des Verständnisses ungemein schadet. Unter den Quartetten der ersten Soirée (Haydn, F-dur; Mozart, D-dur; Beethoven, E-moll) war im Ensemble das von Mozart das vollendetste, während bei dem von Haydn anfangs auch die Stimmung der Instrumente keine ganz reine war.

Welches von den in den beiden anderen Soiréen aufgeführten Quartetten (Haydn, Es-dur; Mozart, A-dur; Beethoven, F-dur und A-moll; Cherubini, Es-dur, und Schumann, A-moll) sich der gelungensten Wiedergabe erfreute, ist schwer zu sagen. Ganz besonders hervorragender schien uns jedoch der Vortrag des Quartetts in A-moll von Beethoven und das von Cherubini. Wenn wir uns für die Zukunft ausser der Bitte um eine gleich vortreffliche Fortsetzung der Quartettabende wie bisher noch einen Wunsch auszusprechen erlauben, so glauben wir den Künstlern und Kunstfreunden einen Gefallen zu erweisen, wenn wir erinnern, dass in dieser Saison Mendelssohn und Schubert völlig ruhten, und dass insbesondere eine Berücksichtigung des Schubert'schen neu entdeckten Edelsteines, des Quartetts in G-dur, höchst dankenswerth wäre.

IV.

Nach der Betrachtung dieser regelmässigen Concertcyklen erübrigen uns noch einige Worte über die einzelnen Concerte vergangener Saison.

Entschieden am meisten Interesse unter denselben boten zwei Concerte des Pianisten Tausig aus Berlin, der mit Bülow und Rubinstein um den Ruhm, der erste der lebenden und wirkenden Claviervirtuosen zu sein, streitet. Indem wir unserseits eine endgiltige Entscheidung dieser Frage für nahezu unmöglich halten, können wir uns höchstens die Vorzüge eines Jeden veranschaulichen, damit uns der Einzelne selbst wieder um so hervorragender erscheine.

Während Rubinstein seinen ganz individuellen und originellen Geist walten lässt und der Empfindung des Hörers die Töne und Stimmungen seines eignen Innern bald mit grösster Kraft, bald mit höchster Zartheit mittheilt, sucht Tausig durch das klarste, bis in das Feinste ausgearbeitete Spiel und die grösste Ruhe und Sicherheit zu bestricken; und hinwiederum Bülow weiss sich auf das Vollkommenste in den Geist des Componisten zu vertiefen und, sich seinem Willen beugend, dessen Persönlichkeit zu repräsentiren. Hieraus möchte aber mit Recht gefolgert werden, dass, insbesondere bei Vorführung klassischer Werke, Bülow den richtigen Weg einschlägt. Und in der That, obwohl Chopin und Schumann kaum einen vollendeteren Interpreten ihrer Werke finden können, als Tausig, müssen wir gestehen, dass wir die Sonaten Op. 53 und 57 von Beethoven durch Bülow schon bewunderungswürdiger gehört haben, als jüngst durch jenen, der sich dabei zu sehr als Virtuosen fühlen liess.

Darüber sind überhaupt die hiesigen Künstler und Kunstfreunde aller Parteien einig, dass Bülow als Clavierspieler und Clavierlehrer hier kaum irgend genügenden Ersatz finden wird, obwohl, nebenbei gesagt, sein Schüler Scholz dahier, der sich auch als gediegener Componist ausweist, eine bedeutende Stelle einnimmt.

Ein sehr spärlich besuchtes Concert der Pianistin Frau Ziegler-Legrand, die sich noch mit Thalberg'schen Phantasien Lorbeeren zu erringen sucht, ist kaum der Erwähnung werth.

Ein von Herrn Benno Walther gegebenes Concert mag hier ebenfalls nur der Vollständigkeit halber erwähnt werden, da wir die ausgezeichneten Leistungen dieses jungen Künstlers selbst oben schon hervorgehoben, während Fräul. Gungl in demselben nur unser früheres Urtheil bestätigte.

Beachtenswerth ist jedoch ein Concert des hiesigen Oratorienvereins, welcher unter der trefflichen Leitung Rheinberger's das Oratorium »Josua« von Händel recht wacker aufführte. Die Chöre waren recht präcis einstudirt und in ihrer einfachen Charakteristik theilweise von überwältigender Wirkung. Die Sopran- und Altpartie wurden durch die Damen Leonoff und Ritter lobenswerth wiedergegeben. Weniger entsprachen die Träger der Tenor- und Basspartie.

Von dem zweimaligen Auftreten des Liedersängers Wallenreiter vermögen wir nur vom Hörensagen zu berichten: derselbe soll, allerdings mit etwas ausgesungener Stimme, Schubert'sche, Schumann'sche und Beethoven'sche Lieder recht hübsch vortragen, dabei aber doch Stockhausen nicht erreichen und überdies bei seiner zweiten Production eine ausserordentliche Unsicherheit gezeigt haben.

Um dem Männergesang noch einige Worte zu widmen, mag mitgetheilt werden, dass derselbe am treuesten vom akademischen Gesangverein gepflegt wird, wie derselbe wieder in einer recht gelungenen Unterhaltung bewies. Dessen Leistungen könnten nahezu auf das Prädicat »künstlerisch« Anspruch machen, wenn sein verdienstvoller Dirigent, Rechtspraktikant Heurung, vielleicht noch zwei Dinge berücksichtigen würde: die Gegensätze von *piano* und *forte* weniger schroff und unvermittelt gegenüber zu stellen, und gewisse Namen, wie Beschnitt, Becker etc., ein- für allemal aus den Programmen fernzuhalten, dafür aber Franz Schubert's herrliche Compositionen für Männergesang nicht ganz zu vergessen. Von grossem Interesse war jedoch die gelungene Aufführung des neuen höchst bedeutenden Werkes von Gernsheim: »Römische Leichenfeier«, des Schlusschores aus »Frithjof« von Bruch und einiger kleinerer Lieder von Gade.

Möchte es uns gelungen sein, durch vorstehende Zeilen ein zutreffendes Bild der hiesigen Musikzustände gegeben zu haben. Eines ist jedenfalls an denselben mangelhaft: es fehlt dem gegenwärtigen musikalischen Leben in München ein Centrum, um das sich alles Uebrige gruppiren könnte, welches früher Lachner in so würdiger Weise darzustellen wusste, und das auch Bülow darauf mit grosser Geschicklichkeit für sich in Anspruch nahm.

S.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✻ **Wien.** Die formelle Besitzergreifung des neuen Hauses durch die »Gesellschaft der Musikfreunde« geschah erst in diesen Tagen, bei welcher Gelegenheit auch mehrere Beförderer zu Ehrenmitgliedern ernannt wurden. Der Präses der Gesellschaft, Dr. Egger, gedachte anerkennend Aller, welche das Werk gefördert hatten, bemerkte aber auch, dass die Zahl der sogenannten »Stifter« hinter den Erwartungen zurückgeblieben sei und nicht den pecuniären Gewinn gebracht habe, welchen man sich davon versprochen. Beinahe wäre dieser Act der Besitzergreifung eines leidlich fertigen Hauses unmöglich geworden oder doch auf Jahre verschoben, denn schon 14 Tage nach der Schlusssteinlegung (im Januar) brach in dem neuen Hause Feuer aus, welches demselben leicht das Schicksal des Dresdener Theaters hätte bereiten können. Die »Vorkehrungen« waren darnach. Frau Schumann, welche damals dort concertirte und bereits ihre drei angekündigten Abende gegeben hatte, liess auf allgemeinen Wunsch noch ein viertes Concert folgen, und zwar im kleinen Saale des neuen Hauses, welcher bei dieser Gelegenheit eingeweiht wurde. Eine Stunde nach diesem Concert wurde in der Garderobe Feuer bemerkt. Der Gehülfe des Hausmeisters lief auf die Strasse und rief »Feuer!« Die Polizei aber, welche um diese Zeit Ruhe haben wollte, sperrte ihn ein. Im Hause wollte man den Wasserbehälter öffnen, konnte aber den Schlüssel nicht finden. Unter so »gemüthlichen« Umständen, die später in Zeitungs-Erklärungen als »bedauerliche Missverständnisse« bezeichnet wurden, erreichte das Feuer schnell eine Ausdehnung, die arge Verwüstungen zur Folge hatte. Kein Wunder, wenn sich die Gesellschaft in finanziellen Verlegenheiten befindet. Ueber Bauführung und Baukosten enthalten die der Generalversammlung vorgelegten Berichte Folgendes. Die Kosten des Baues, der inneren Einrichtung etc. beliefen sich bisher auf 887,864 fl. und werden noch ausserdem 114,888 fl. zur Vollendung des Baues erforderlich sein. Der Gesammt-Kostenaufwand, inbegriffen die Höhe des Brandschadens mit circa 45,000 fl., ist sonach 901,861 fl., während das Präliminare nur mit 558,000 fl. beziffert war. Die Direction war in der Lage, den Mehraufwand zu bedecken. Es traten 357 Gründer mit 381 Gründerbeiträgen und 76 Stifter bei, und der Beitritt vieler Stifter steht noch in Aussicht, wie man hofft; es hat sich z. B. ausser dem Stifte Schotten keines der reichen Klöster der Umgebung noch an dem Unternehmen betheiligt, obwohl diese zuerst berufen wären, mit ihren reichen Mitteln die Tonkunst zu unterstützen, da ihnen an der Ausbildung tüchtiger Organisten etc. gelegen sein müsste. Die Direction hofft auch für die Bedeckung der noch erforderlichen 114,000 fl. Sorge tragen zu können, doch ist der durch den Brand verursachte Schaden, der Ausfall der Einnahmen während der Zeit der Renovirungs-Arbeiten unter den gegenwärtigen finanziellen Verhältnissen der Gesellschaft ein sehr empfindlicher Verlust. Dr. B. Schola schlägt vor, die Gründer und Stifter der Gesellschaft mögen eine zehnpercentige Nachzahlung leisten, um die Direction aus den finanziellen Verlegenheiten zu befreien. Die Versammlung nimmt diesen Vorschlag mit lebhafter Acclamation auf, und die Direction wird nun ein Circular in dieser Hinsicht an die »Gründer« und »Stifter« richten. Ob aber besagte »Gründer« und »Stifter« den Vorschlag mit gleich lebhafter Acclamation aufnehmen werden, ist wohl zu bezweifeln. Noch misslicher scheint uns die Hoffnung auf die reichen Klöster der Umgegend, denn die Zeit ist längst vorüber, wo diese Klöster etwas für die Tonkunst thaten. Die Kirchenmusik befindet sich in Wien und dessen Umgebung in einem traurigen Zustande — worüber ein ander Mal.

✻ **Hannover.** Wagner's »Meistersinger« sind auch jetzt auf der hiesigen Hofbühne aufgeführt, äusserst sorgsam einstudirt und äusserlich reich ausgestattet. Die Hörerschaft spendete vielen Beifall; das Urtheil steht, wie immer bei den Werken dieses Tondichters, in schroffem Gegensatz: dort überschwängliches Lob und hier unzufriedener Tadel. »Die Meistersinger« mischen jedenfalls manches Schöne mit äusserst Bizarrem und scheinen ihrem Schöpfer auf dem Gebiete der heiteren Oper nicht gleichen Erfolg zu verheissen, wie er »Tannhäuser« und »Lohengrin« zu Theil wurde, denn Wagner ist, von allem Uebrigen abgesehen, zu pathetisch für eine komische Oper.

✻ **Hildesheim.** Am 12. Februar brachte der hiesige Oratorien-Verein unter der Leitung seines trefflichen Dirigenten, des Dom-Musikdirectors Nick, Händel's »Messias« zur Aufführung, und müssen wir dieselbe als sehr gelungen bezeichnen. Nächst den mit grösster Präcision und feiner Nüancirung vorgetragenen Chören, von denen einige von wahrhaft ergreifender Wirkung waren, traten besonders die Bass-Soli als Glanzpunkte hervor. Herr Bletzacher, Mitglied der kgl. Oper in Hannover, welcher dieselben übernommen hatte, bewährte seinen Ruf als tüchtiger Oratorien-Sänger, indem er es verstand, die dem Oratorium gebührende ruhige Würde mit einem lebenswarmen, ja begeisterten Vortrage in schönsten Einklang zu bringen. Die übrigen Solopartien wurden von Dilettanten recht wacker vorgetragen.

✻ Nachdem kürzlich Emma Brandes aus Schwerin durch ihr Clavierspiel Aufsehen erregte, concertirt jetzt ein gleichaltriges »Kind« aus Wien mit demselben Erfolge. Man schreibt uns darüber aus **Landsberg a. W.** u. a.: »Ein höchst merkwürdiger Zögling des Wiener Conservatoriums hat sich seit Kurzem auf Reisen begeben und nach seinem Auftreten in Prag und Wien auch in unserer Stadt zwei Concerte veranstaltet. Es ist dies Laura Kahrer, eine Claviervirtuosin von vierzehn Jahren. Körperlich wie geistig in jeder anderen Beziehung bis jetzt nur wenig entwickelt, zeigt sich dieses Kind, sowie es die Hände auf die Tasten legt, als vollkommener Meister seines Instruments, dem nichts zu schwer ist, weder die *Giga con variazioni* (Op. 91) von Raff, noch die *Rhapsodie hongroise* oder die Transscription des Tannhäuser-Marsches von Liszt. In allen Städten, in denen sich das Wunderkind bis jetzt hat hören lassen, hat sich die Kritik höchst günstig über dasselbe geäussert, so Ambros in Prag, Gumprecht und Wuerst in Berlin; auch Liszt hat der jungen Künstlerin in einem schmeichelhaften Briefe seine volle Anerkennung ausgesprochen. Auffassung und Vortrag der kleinen Virtuosin zeigen eine bei ihrem Alter unbegreifliche Gereiftheit; doch vielleicht noch wunderbarer als diese Begabung ist die Leichtigkeit, mit der das Mädchen, ohne sich je übertrieben mit Uebungen anzustrengen, in der kurzen Zeit von vier Jahren alle Schwierigkeiten der Technik vollständig überwunden hat. Auch als Componistin hatten wir Gelegenheit Laura Kahrer kennen zu lernen und auch auf diesem Gebiete setzte sie uns durch Reichthum der Erfindung und Frische der Melodien nicht minder als durch wirksame Verarbeitung derselben in Erstaunen«. — Wir denken übrigens, der Clavierwunder hätten wir nachgerade genug, und würden sehr dankbar sein, wenn die gütige Vorsehung uns zur Ausgleichung demnächst einige Gesangwunder schenken möchte.

✻ **Prag.** *F. D.* Das Conservatorium bereitet für die Fastenzeit bedeutende Concerte vor, bei welchen in erster Linie berühmte Künstler, wie der Violinvirtuose Wilhelmj und Clara Schumann, ferner Franz Lachner mit seiner neuesten Suite ins Feld rücken werden. Es ist ein grosses Verdienst, welches sich Director Krejči bei Uebernahme der Leitung des Conservatoriums dadurch erworben hat, dass er das bisher bestandene Verfahren, in jenen Fastenconcerten einige Solonummern von Schülern vortragen zu lassen, abschaffte. Abgesehen davon, dass auch bei der grössten Mühe, die sich Lehrer und Zöglinge gaben, das Schülerhafte überall hervorstach und der Production mehr die Färbung einer Prüfung als eines Concertes gab, trat noch ein bedeutender Nachtheil dadurch hervor, dass die Schüler durch den billigen Applaus und eine nachsichtige Kritik eitel gemacht wurden und ihr Können mehr in Aeusserlichkeiten wie in der Tiefe und dem innern Wesen der Musik resultirte. — Rubinstein hat unsere Stadt mit einem Concert beehrt. Ich sage beehrt, weil die Künstler es heutzutage als eine Gnade ansehen, dem Publikum einen Kunstgenuss zu verschaffen, das arme, einst vielumworbene Prag, der Prüfstein der Künstler, wird, wie man sagt, nur eben mit hingenommen und mit Kleinigkeiten abgespeist. Auch in Rubinstein's Concerte vermisste man die Reichhaltigkeit des sonst üblichen Programme; vier kleinere Nationaltänze neuester Composition, das Andante aus Schubert's I. Hefte der *Moments musicals* und der Türkische Marsch aus den »Ruinen von Athen«: das waren die hervorstechendsten Punkte des Programms, in denen die Eitelkeit als Compositeur doch zu sehr hervorblickte. — Im Theater ging »Guido und Ginevra« und »Indra« über die Breter; das sind »unsere Novitäten« und wir hoffen auf Besserung; möge dieselbe recht bald in Erfüllung gehen.

✻ **Kopenhagen.** (Schluss.) Eine andere Oper von besonderem Interesse war Gluck's »Iphigenie in Aulis« in neuer Einstudirung und mit zum Theil neuer Besetzung. Die majestätische, ewig junge Musik des grossen Meisters füllte das Haus viele Male hinter einander. Zwei Debutanten hatten Hauptpartien darin und zufällig waren es beide geborene Theaterkinder, deren Mütter vor zwanzig Jahren als bedeutende Sängerinnen in der dänischen Oper wirkten. Der junge Baritonist, Herr Simonsen, sang und spielte den Agamemnon wie ein alt bewährter Künstler. Die grossen Stimmmittel, in Verbindung mit einem bedeutenden dramatischen Talent und einer stattlichen Persönlichkeit, sichern ihm die glänzendste Aufnahme vor jedem Publikum. Auch als »Hans Heiling« hat er sich bereits verdiente Lorbeeren errungen. Als Iphigenie trat, in zweiter Rolle (die Agathe im »Freischütz« ging nämlich schon voraus) eine achtzehnjährige, höchst liebenswürdige und in reinster Begeisterung sich der Kunst weihende junge Dame auf. Es ist die Tochter von Dänemarks fruchtbarstem Liedercomponisten, des Stifters und Directors des hiesigen Cäcilienvereins, H. Rung, Frl. Sophie Rung. Ein inniger, seelenvoller Gesang eines lieblichen, ausgebildeten Mezzo-Soprans, ein tief gefühltes, natürlich richtiges Spiel gaben der Darstellung dieser Iphigenie einen eigenthümlichen Reiz und liessen uns fast vergessen, dass die Kraft der Stimme und die etwas schmächtige, zierliche, kleine Gestalt weder den Vorstellungen von der Braut eines Achilles ganz entsprach, noch dem grossen Stile der Gluck'schen Oper ganz angemessen war. Die Mutter der jungen Dame, welche noch lebt, aber der Bühne entsagt hat, ist eine geborene Deutsche. Sie kam als junge Schauspielerin mit einer deutschen reisenden Truppe, der Becker'schen, hierher, und fand so grossen Beifall, dass man sie für die dänische Nationaloper engagirte. Als Frl. Lichtenstein, und später Frau Rung, sang sie dann viele erste Partien, u. a. die der »Klein Kirstin«, in der nach sogenannten Kämpeweisemotiven componirten Oper gleichen Namens von J. P. E. Hartmann. In dieser Oper schuf derselbe den eigenthümlich national-dänischen Musikstil, wodurch Gade später auch in Deutschland so grosse Erfolge erzielte, während der Vorgänger daselbst wenig gekannt ist. — Das Ballet brachte, als Novität, eine neue prächtige und poesievolle Arbeit des unerschöpflichen Bournonville »Cort Adeler in Venedig« mit Musik von P. Heise. Cort Adeler war ein im 17. Jahrhundert lebender Norweger von niederer Herkunft, der sich im venetianischen Dienst den Ruhm eines grossen Seehelden erwarb. Seine romantischen Schicksale in dem malerischen Venedig hat Herr Bournonville mit dem grössten Geschick benutzt und dies Tanzpoem seinen zahlreichen früheren Werken hinzugefügt. Ehe wir das Nationaltheater verlassen, fügen wir noch hinzu, dass die Wagner'sche Oper »Lohengrin« im März zur Aufführung kommen wird. — Der Musikverein führte unter Gade's Leitung im letzten grossen Concert den ersten Act von Gluck's »Alceste« auf und erreichte damit die grossartigste Wirkung. Die jetzt auch in Deutschland bekannte Sängerin, Frau Zink, sang die Alceste, so wie auf dem Theater in der Oper »Iphigenie in Aulis« die Klytemnestra, mit grosser Bravour und einer Energie, die man sonst an dänischen Sängern und Sängerinnen oft vermisst. — Der Cäcilienverein brachte Rossini's nachgelassene »*Missa solennis*« zur Aufführung, wohl mehr als eine Art Curiosum und um dem Vorwurf der Einseitigkeit zu begegnen, denn der oben genannte Director Rung ist ein begeisterter Verehrer Palestrina's, den er kennt und zu würdigen weiss, wie wenig Andere. Auch ein grosser, sogenannter Musikerverein giebt hier Concerte und führte u. a. durch 120 Musiker Schubert's Symphonie in C-moll, so wie neue Arbeiten des dänischen Componisten Hornemann und des schwedischen, hier lebenden Componisten A. Rubenson, auf. Von dem Letzteren stammt die charaktervolle Musik zu der Björnson'schen Tragödie »Haida«, welche durch die Aufführungen in Mannheim und Meiningen auch in Deutschland bekannt wurde.

ANZEIGER.

[41] Im Verlage von *Robert Seitz* in *Leipzig* erschienen soeben:

Sechs Lieder

für vierstimmigen gemischten Chor

componirt von

Albert Dietrich.

Heft 1. Partitur und Stimmen . . . . . Preis 25 Ngr.
Stimmen einzeln . . . . - à 2½ Ngr.
Heft 2. Partitur und Stimmen . . . Preis 1 Thlr. 10 Ngr.
Stimmen einzeln . . . . . . - à 6¼ Ngr.

---

[42] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

J. Haydn's Quartette

für 2 Violinen, Viola und Violoncell.

Zum Gebrauch im Gewandhause zu Leipzig und im Conservatorium der Musik daselbst genau bezeichnet und herausgegeben von

Ferd. David.

№		Thlr.	Ngr.	№		Thlr.	Ngr.
1.	(Op. 20. Nr. 4) D dur	1	5	9.	(Op. 76. Nr. 1) G dur	1	3
2.	(Op. 33. Nr. 2) Es dur	1	—	10.	(Op. 76. Nr. 2) D moll	1	5
3.	(Op. 33. Nr. 3) C dur	1	—	11.	(Op. 76. Nr. 3) C dur	1	3
4.	(Op. 54. Nr. 1) G dur	1	5	12.	(Op. 76. Nr. 4) B dur	1	2
5.	(Op. 64. Nr. 3) B dur	1	5	13.	(Op. 76. Nr. 5) D dur	1	—
6.	(Op. 64. Nr. 4) G dur	1	—	14.	(Op. 77. Nr. 1) G dur	1	12
7.	(Op. 54. Nr. 2) D dur	1	2	15.	(Op. 77. Nr. 2) F dur	1	10
8.	(Op. 74. Nr. 3) G moll	1	2				

Diese Ausgabe der vorzüglichsten und beliebtesten Quartette von Haydn kommt einem lebhaften Bedürfniss der Quartettspieler entgegen. Sie giebt eine treffliche Anleitung zum Vortrag dieser Meisterwerke, in welchem der Herausgeber selbst als Meister allgemein anerkannt ist.

J. S. Bach's Klavierwerke.

Mit Fingersatz und Vortragszeichen zum Gebrauch im Conservatorium der Musik in Leipzig versehen von

Carl Reinecke.

Erster Band. Nr. 1. 12 kleine Präludien. 12 Ngr. Nr. 2. 15 zweistimmige Inventionen. 15 Ngr. Nr. 3. 15 dreistimmige Inventionen. 18 Ngr. Nr. 4. Capriccio über die Abreise eines Freundes. 8 Ngr. Nr. 5. Die 6 kleinen (französischen) Suiten. 1 Thlr. 3 Ngr.

Zweiter Band. Sechs englische Suiten. Nr. 1. Adur. 12 Ngr. Nr. 2. Amoll. 12 Ngr. Nr. 3. Gmoll. 12 Ngr. Nr. 4. Fdur. 12 Ngr. Nr. 5. Gmoll. 12 Ngr. Nr. 6. Dmoll. 15 Ngr.

Dritter Band. Der »Klavierübung« erster Theil. Sechs Partiten. Nr. 1. Bdur. 9 Ngr. Nr. 2. Cmoll. 12 Ngr. Nr. 3. Amoll. 12 Ngr. Nr. 4. Ddur. 18 Ngr. Nr. 5. Gdur. 12 Ngr. Nr. 6. Emoll. 18 Ngr.

Vierter Band. Der »Klavierübung« zweiter Theil. Nr. 1. Italienisches Concert. 12 Ngr. Nr. 2. Die Partite oder französische Ouverture. 12 Ngr. Nr. 3. Vier Duette. 12 Ngr. Nr. 4. Arie mit 30 Veränderungen (Goldberg'sche Variationen). 1 Thlr. 3 Ngr.

Fünfter Band. Das wohltemperirte Klavier. I. Theil. 2 Thlr. 3 Ngr.

Sechster Band. Das wohltemperirte Klavier. II. Theil. 2 Thlr. 24 Ngr.

Siebenter Band. Nr. 1. Drei Toccaten. Gmoll. Dmoll. Fismoll. 27 Ngr. Nr. 2. Fuge. Amoll. 9 Ngr. Nr. 3. Phantasie und Fuge. Amoll. 6 Ngr. Nr. 4. Chromatische Phantasie und Fuge. Dmoll. 12 Ngr. Nr. 5. Zwei Phantasien. Cmoll. 6 Ngr. Nr. 6. Präludium und Fuge. Esdur. 9 Ngr. Nr. 7. Zwei Präludien u. Fughetten. Dmoll. Emoll. 9 Ngr. Nr. 8. Zwei Fugen. Cdur. 6 Ngr. Nr. 9. Drei Fugen. Cmoll. Emoll. Dmoll. 9 Ngr.

---

[42] In einer berg. Kreisstadt ist die Stelle eines **Musiklehrers** zu besetzen. Das Einkommen würde sich durch Privat-Unterricht, Leitung zweier Gesangvereine und Concerte auf Thlr. 800—1000 belaufen, ev. ein Fixum zugesichert werden können.

Musikalisch tüchtig gebildete Bewerber, die auch im Orchesterwesen gründlich erfahren sind, wollen ihre Offerten unter *G. M.* in der Exp. d. Ztg. bis zum 20. d. einreichen.

---

[44] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

J. S. Bach's Matthäus-Passion

für Pianoforte mit Beifügung der Textworte, bearbeitet von **S. Bagge.** Pr. 1 Thlr.

Diese Ausgabe dient zunächst zum Genuss des Werkes am Clavier, zugleich ist sie aber sehr bequem zum Nachlesen in Proben und Aufführungen.

---

[43] Soeben erschienen im Verlage von ***Robert Seitz*** in Leipzig:

Compositionen

von

August Klughardt,

Musikdirector am Hoftheater zu Weimar.

Op. 12. Drei Lieder: An den Frühling, — Vöglein, wohin so schnell?, — Mein Liebchen, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 20 Ngr.

Op. 14. Zwei Gesänge: Mignon von Goethe und Zuleikha von Bodenstedt, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 17½ Ngr.

Op. 20. Liebestraum. Ein Cyklus von sechs Gesängen (Dichtungen von H. Heine), für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 20 Ngr.

Obige Lieder werden besonderer Beachtung bestens empfohlen. Einfachheit, verbunden mit reicher Melodik, unter Vermeidung aller Trivialität, — alle diese guten Eigenschaften müssen binnen Kurzem die Aufmerksamkeit des singenden Publikums auf den hochbegabten Liedercomponisten ziehen. Die Lieder wurden soeben versandt und sind also auch zur Ansicht zu bekommen.

---

[46] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

HILLER-ALBUM.

Leichte Lieder und Tänze

für das Pianoforte

componirt und

der musikalischen Jugend gewidmet

von

FERDINAND HILLER.

Op. 117. Pr. 3½ Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Marsch. Nr. 2. Irländisches Lied. Nr. 3. Barcarole. Nr. 4. Altfranzösisches Lied. Nr. 5. Hirtenlied. Nr. 6. Zwiegesang. Nr. 7. Deutsches Lied. Nr. 8. Romanze. Nr. 9. Böhmisches Lied. Nr. 10. Carillon. Nr. 11. Choral. Nr. 12. Soldatenlied. Nr. 13. Ständchen. Nr. 14. Trauermarsch. Nr. 15. Menuett. Nr. 16. Ballade. Nr. 17. Ländler. Nr. 18. Polnisches Lied. Nr. 19. Schottisches Lied. Nr. 20. Galopp. Nr. 21. Elegie. Nr. 22. Gigue. Nr. 23. Wiegenlied. Nr. 24. Jägerlied. Nr. 25. Ghasel. Nr. 26. Russisches Lied. Nr. 27. Geschwind-Marsch. Nr. 28. Fandango. Nr. 29. Gavotte. Nr. 30. Geistliches Lied. Nr. 31. Italienisches Lied. Nr. 32. Courante. Nr. 33. Kuhreigen. Nr. 34. Walzer. Nr. 35. Spinnlied. Nr. 36. Mazurka. Nr. 37. Sarabande. Nr. 38. Tarantelle. Nr. 39. Schwedisches Lied. Nr. 40. Polonaise.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 23. März 1870. **Nr. 12.** V. Jahrgang.

Inhalt: Ueber die Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen bei den ältesten Mensuralisten (Fortsetzung). — Beethoveniana. XXV—XXVIII. — Ein Passionsspiel aus Obergrund. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal schleunigst aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Ueber die Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen bei den ältesten Mensuralisten.

Von **H. Bellermann.**

(Fortsetzung.)

Der Anonymus II giebt (*Ss.* I, S. 307 u. f.) ebenfalls dreizehn Intervalle an: seine Eintheilung S. 311 ist aber abweichend von den bis jetzt besprochenen, jedoch nicht ohne Consequenz. Bei ihm sind folgende Intervalle Consonanzen: *a*) vollkommene: der Einklang und die Octave, *b*) mittlere: die Quinte und Quarte und *c*) folgende drei unvollkommene: die grosse Terz, die kleine Terz und die grosse Sexte. Diese letzte Klasse, die unvollkommenen erklärt er, indem er über ihre Anwendung in der Composition ausdrücklich angiebt, dass die grossen und die kleinen Terzen, wenn sie von einer Quinte kommen und wieder zu einer Quinte geben gut sind

und ebenso, wenn sie von einer Quinte kommen und zum Einklange geben und umgekehrt:

Von der grossen Sexte heisst es (wie auch bei den meisten anderen Schriftstellern), dass sie vor der Octave gut ist.*) Die Dissonanzen führt er nicht vollständig auf, nennt aber unter diesen den halben Ton, den ganzen Ton, den *tritonus* und die kleine Sexte (die beiden Septimen übergeht er mit Stillschweigen). Dass der unbekannte Verfasser hier die grosse und kleine Sexte nicht in eine Klasse bringt, ist allerdings auffallend, zeigt jedoch, dass er mit Aufmerksamkeit beobachtet hat. Die grosse Sexte, welche die Umkehrung der kleinen Terz (5 : 6) ist, hat bekanntlich nach unserer heutigen richtigen Berechnung viel einfachere Schwingungszahlen (3 : 5) als die kleine Sexte (5 : 8), welche die Umkehrung der grossen Terz (4 : 5) ist. Die grosse Sexte ist daher nach der grossen Terz das consonirendste Intervall oder steht sogar, was die Complicirtheit ihrer Schwingungszahlen betrifft, ganz auf derselben Stufe. Wie wohlthuend und consonirend die grosse Sexte wirkt, wenn sie uns harmonisch oder melodisch als Bestandtheil des Dur-Dreiklangs erscheint, ist ja allgemein bekannt.

Die anderen Schriftsteller bei Coussemaker enthalten über diesen Gegenstand nichts Wesentliches. Der Anonymus IV giebt zwölf Intervalle an, indem er bei der Zählung den Einklang übergeht; der Anonymus VII bespricht nur die Consonanzen und theilt sie übereinstimmend mit der *ars cantus mensurabilis* ein.

Von dem sehr umfangreichen Werk, *Speculum musicae* des Johannes de Muris*) hat Coussemaker *Ss.* II, S. 193—432 nur das sechste und siebente Buch aufgenommen. Das siebente Buch handelt zwar grösstentheils vom Discant, bringt uns aber dennoch keine Eintheilung der Intervalle, obgleich es im Uebrigen viele vortreffliche Bemerkungen namentlich in Bezug auf den Gebrauch der Quarte und Quinte enthält und hier der Ursprung der Regel zu suchen ist, warum die Quarte in der Folgezeit die Behandlung einer Dissonanz in der mehrstimmigen Praxis erfahren hat. Von grosser Wichtigkeit für unsern Gegenstand dürfte dagegen das vierte Buch sein, aus dessen (in der Vorrede von Coussemaker mitgetheilten) Ueberschriften wir ersehen, dass es fast ausschliesslich über die consonirenden und dissonirenden Eigenschaften der Intervalle handelt, so z. B. vom 31. Cap. an: *Quid sit concordia et quid discordia.* — Cap. 32. *Concordiae distinctio.* —

*) *Imperfectae consonantiae* (das Wort ist hier in unserm Sinne gebraucht) *sunt ditonus & semiditonus, quae sunt bonae veniendo a diapente in diapente, vel a diapente ad unisonum et e converso; et tonus cum diapente, quae est bona ante diapason.*

*) Johannes de Muris gehört mit seinem Wirken schon dem vierzehnten Jahrhundert an. Er lebte zu Paris und wurde seiner bedeutenden philosophischen, mathematischen und musikalischen Kenntnisse wegen zum Doctor der Sorbonne berufen.

33. *Concordiae perfectae divisio.* — 34. *Quae sit perfectior concordia & quibus competat consonantiis.* — 35. *Quae sit perfectissima concordia & quibus aptetur consonantiis.* — 36. *Concordia media quae sit & quibus insit consonantiis* etc. etc. (Vergl. Coussem. *Ss.* II, S. XXI.) Dieses vierte Buch würde uns sicherlich manchen wichtigen Aufschluss über die musikalischen Theorien des dreizehnten Jahrhunderts geben und namentlich den beregten Gegenstand ins Klare bringen können.

Zum Schluss meiner Abhandlung komme ich noch einmal auf Franco von Coeln zurück, indem ich hier sein kleines *Compendium discantus* in getreuer deutscher Uebersetzung mittheile. Wir sehen hier in Bezug auf die Eintheilung der Intervalle eine Uebereinstimmung mit dem Anonymus II, nach welchem die grosse Sexte zwar consonirt, die kleine jedoch dissonirt. Aus dieser auffallenden Abweichung von der Lehre, wie sie die *ars cantus mensurabilis* giebt, möchte ich den Schluss ziehen, dass des *Compendium discantus* fälschlich dem Kölner Franco zugeschrieben wird, trotz seines Anfanges »*Ego Franco de Colonia*«. Denn keine der bekannten Handschriften der *ars cantus mensurabilis* bringt die Intervallenlehre in dieser Gestalt; im Gegentheil, sie stimmen in der Eintheilung der Consonanzen und welche Intervalle überhaupt zu diesen zu rechnen sind, alle vollkommen überein, und nur bei der Eintheilung der Dissonanzen finden sich Abweichungen, von denen ich aber glaube nachgewiesen zu haben, dass sie in Folge von Schreibfehlern entstanden sind.

Compendium discantus Magistri Franconis. *)

»Cap. 1 enthält nach einigen vorausgeschickten Bemerkungen über die Consonanzen und Dissonanzen fünf Regeln für den Discantus, wenn der Tenor aufwärts singt. **)

»Ich, Franco von Cöln, habe diesen kurzgedrängten »Tractat über den Discantus, wie er unten folgt, zusammengestellt, indem ich wünsche, der Jugend dadurch »einen nützlichen Dienst zu erweisen. Zuerst ist aber zu »merken, dass es dreizehn Arten von Consonanzen und »Dissonanzen im diatonischen Geschlechte der Musik giebt, »diese sind: Der Einklang, der ganze Ton, der halbe Ton, »die grosse Terz, die kleine Terz, der *Tritonus*, die Quarte, »die Quinte, die grosse Sexte, die kleine Sexte, die grosse »Septime, die kleine Septime und die Octave.

»Reine Dissonanzen (*dissonantiae purae*) giebt es »sechs, ***) diese sind: der halbe Ton, der ganze Ton, der »*tritonus*, die kleine Sexte, die grosse Septime und die »kleine Septime. — Von den Consonanzen sind drei an »und für sich vollkommene Consonanzen, diese sind: der »Einklang, die Octave und die Quinte. — Drei Consonanzen giebt es unter Umständen, diese sind: die kleine »Terz und die grosse Terz, beide durch die Verbindung »mit dem Einklange oder der Quinte (d. h. wenn ein Einklang oder eine Quinte darauf folgt) und die grosse Sexte »durch die Verbindung mit der Octave. Eine Consonanz »giebt es aber, die vollkommen ist und dennoch ein *Accidens* haben muss. *)

»Regel 1. Wenn der Tenor den Einklang hat (d. h. »zweimal denselben Ton singt), und man befindet sich [im »Discant] auf der Octave über demselben, so steige man »drei Schritte [d. h. eine Quarte] abwärts und mache die »Quinte zum Tenor [s. Beispiel *a*]. Wenn man sich auf der »Quinte befindet, so gehe man drei Schritte [d. h. eine »Quarte] aufwärts und mache die Octave [Beisp. *b*]; oder »gehe vier Schritte [d. h. eine Quinte] abwärts und mache »den Einklang mit dem Tenor [*c*]; und wenn man sich mit »dem Tenor im Einklang befindet, so steige man vier »Schritte [d. h. eine Quinte] aufwärts und mache die Quinte »über dem Tenor [*d*]; oder man steige vier Schritte [d. h. »eine Quinte] abwärts und mache die Quinte unter demselben [*e*], wie das Beispiel **) zeigt:

Discantus.
a. b. c.
Tenor. ***)
d. e.

»Regel 2. Wenn der Tenor einen Schritt aufwärts singt »und man befindet sich in der Octave über demselben, so »steige man eine Terz abwärts und mache die Quinte [*a*]; »und wenn man sich auf der Quinte befindet, so steige »man eine Quarte abwärts und mache den Einklang mit »dem Tenor [*b*]; und wenn man sich mit dem Tenor im »Einklange befindet, so steige man eine Quarte abwärts »und mache die Quinte unter demselben [*c*], wie das Beispiel zeigt:

a. b. c.

»Regel 3. Wenn der Tenor eine Terz aufwärts singt »und man befindet sich auf der Octave, so steige man einen »Schritt abwärts und mache die Quinte zu demselben [*a*]; »und wenn man sich auf der Quinte befindet, so steige man

*) Text bei Coussemaker *Ss.* I, S. 154—156.

**) In diesem Schriftchen sind die Ausdrücke Consonanz und Dissonanz immer im modernen Sinne gebraucht, die Ueberschrift lautet: *Capitulum primum praemissis consonantiis & dissonantiis continet quinque regulas ascendendi in discantu.* Die von mir gegebene Uebersetzung ist allerdings nicht wörtlich, doch kann der Sinn der Stelle, wie der Verlauf des Kapitels zeigt, kein andrer sein. Wörtlich müsste es heissen: »Regeln für das Aufsteigen im Discant«. Der Verfasser will jedoch angeben, wie der Discant sich einem aufwärtssteigenden Tenor gegenüber zu verhalten hat. Da die Gegenbewegung die bevorzugte ist, so hat der Discantus meistens sogar abwärts zu singen.

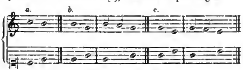
***) Kap. 3 ist die Zahl der Dissonanzen nur auf fünf angegeben.

*) *Tres sunt* [*consonantiae*] *per accidens, scilicet semiditonus, ditonus in ordine diapente vel unisonum, tonus cum diapente in ordine diapason; una est perfecta et non per accidens.* Der letzte Satz ist unverständlich und muss wahrscheinlich heissen: *una est perfecta & tamen per accidens*, und dieses Intervall würde dann die Quarte sein, deren Nennung merkwürdigerweise bei den vollkommenen Consonanzen fehlt, auch in den folgenden Regeln keine Anwendung findet. Der Verfasser würde dies Intervall hiernach eine *Consonantia perfecta* nennen wegen der einfachen Zahlenverhältnisse, aber dennoch nicht *per se*, sondern *per accidens*, weil sie schon damals in der Praxis als Dissonanz behandelt zu werden anfing.

**) Die Notenbeispiele sind von mir ergänzt; statt derselben bringt die Handschrift einige freie Liniensysteme. Nach Regel 1 stehen vier fünf- und vierlinige Systeme überschrieben: *Quadruplum, Triplum, Discantus, Medius.* Die folgenden Liniensysteme haben meist keine Ueberschriften.

***) In diesem wie in allen folgenden Notenbeispielen habe ich dem *Tenor* das untere Liniensystem, dem *Discantus* das obere gegeben.

»eine Terz abwärts und mache den Einklang mit dem Te-»nor [b]; und wenn man sich mit dem Tenor im Einklang »befindet, so steige man eine Terz abwärts und mache die »Quinte unter demselben [c], wie das Beispiel zeigt:



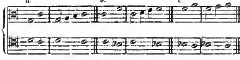
»Regel 4. Wenn der Tenor eine Quarte aufwärts singt »und man befindet sich über demselben in der Octave, so »bleibe man auf dem Tone liegen und mache dadurch die »Quinte [a]; und wenn man sich auf der Quinte befindet, »so gehe man einen Schritt abwärts und mache den Ein-»klang mit dem Tenor [b]; und wenn man sich mit dem »Tenor im Einklang befindet, so gehe man einen Schritt »abwärts und mache die Quinte unter demselben [c], wie »das Beispiel zeigt:



»Regel 5. Wenn der Tenor eine Quinte aufwärts singt »und man befindet sich auf der Octave über ihm, so gehe »man einen Schritt aufwärts und mache die Quinte [a]; »oder steige eine Quarte abwärts und mache den Einklang »[b], wie das Beispiel zeigt:



»Das zweite Kapitel enthält vier Regeln für den »Discantus, wenn der Tenor abwärts singt. — Regel 1.*) »Wenn der Tenor einen Schritt abwärts singt und man be-»findet sich auf der Quinte unter ihm, so steige man eine »Quarte aufwärts und mache den Einklang [a]; und wenn »man sich mit dem Tenor im Einklang befindet, so steige »man eine Quarte aufwärts und mache die Quinte über »ihm [b]; und wenn man sich auf der Quinte über ihm »befindet, so steige man eine Terz aufwärts und mache die »Octave [c], wie das Beispiel zeigt:



»Regel 2. Wenn der Tenor eine Terz abwärts singt »und man befindet sich auf der Quinte unter ihm, so steige »man eine Terz aufwärts, damit man den Einklang mit »demselben bekommt [a]; und wenn man sich mit dem

*) Der Text dieses Satzes enthält einige nicht richtig angegebene Intervalle: *Regula prima. Ad descensum unius existens in diapente infra, ascende quatuor* (muss heissen *tres* oder *quartam*) *et fac unisonum cum tenore* [a]; *et existens* (ergänze *in unisono*) *cum tenore, ascende quatuor* (muss ebenfalls *tres* oder *quartam* heissen) *et fac diapente* [b]; *et existens in diapente ascende duo* (dies ist richtig) *et fac diapason* [c], *ut hic patet.*

»Tenor im Einklange befindet, so steige man eine Terz »aufwärts und mache die Quinte [b]; und wenn man sich »auf der Quinte befindet, so steige man einen Schritt auf-»wärts und mache die Octave zum Tenor [c], wie das Bei-»spiel zeigt:



»Regel 3. Wenn der Tenor eine Quarte abwärts steigt »und man befindet sich eine Quinte unter demselben, so »steige man einen Schritt aufwärts und mache den Ein-»klang [a]; wenn man sich mit dem Tenor im Einklange »befindet, so gehe man einen Schritt in die Höhe und »mache die Quinte zum Tenor [b]; und wenn man sich auf »der Quinte befindet, so singe man denselben Ton noch »einmal und mache die Octave zum Tenor [c], wie das »Beispiel zeigt:



»Regel 4.*) Wenn der Tenor eine Quinte abwärts »steigt und man befindet sich auf der tieferen Octave, so »steige man eine Quarte aufwärts und mache den Einklang »mit dem Tenor [a]; befindet man sich aber auf der tie-»feren Quinte, so behalte man denselben Ton und mache »den Einklang [b], oder steige eine Quinte aufwärts und »mache die Quinte [c]; befindet man sich im Einklange »mit dem Tenor, so singe man denselben Ton noch ein-»mal und mache die Quinte [d], oder steige eine Quarte »aufwärts und mache die Octave; und wenn man sich auf »der Quinte über dem Tenor befindet, so singe man eine »Stufe abwärts und mache die Octave [f], wie das Bei-»spiel zeigt:

a. b. c. d. e. f.

»Das dritte Kapitel bringt noch einige allgemeine »Regeln, nach denen der Discantor sich stets richten »möge. — In dem Vorhergehenden ist gezeigt worden, »dass ein jeder, der gut discantisiren will, sich zunächst »auf einer der vollkommenen Consonanzen dem Tenor »gegenüber befinden müsse. Offenbar muss er dann so-»wohl die kleine als auch die grosse Terz dazwischen »bringen, wenn darauf in angemessener Weise der Ein-

*) Dieser Satz ist im Text gänzlich corrumpirt, indem fast alle Intervalle falsch angegeben sind; ich setze ihn daher mit meinen Conjecturen hierher: *Regula quarta: ad descensum quatuor, existens in diapason infra, ascende quinque* (muss heissen *tres* = *quartam*) *et fac unisonum cum tenore* [a]; *et existens in diapente infra* (ergänze *stes ibi et*) *fac unisonum* [b], *vel ascende quinque* (muss heissen *quatuor* = *quintam*) *et fac diapente* [c], *et existens in unisono cum tenore fac unisonum* (*fac unisonum* heisst hier, man singe denselben Ton noch einmal, besser stände dafür *stes ibi & fac diapente*) [d]; *vel ascende quinque* (muss heissen *tres* = *quartam*) *et fac diapason* [e], *et existens in diapente supra, ascende* (muss heissen *descende*) *unam et fac diapason* [f], *ut hic* (siehe das Notenbeispiel).

»klang oder die Quinte folgen kann, und auch die grosse »Sexte soll man nicht gebrauchen, wenn sie nicht in schicklicher Weise von der Octave begleitet wird (d. h. wenn »ihr nicht eine Octave folgen kann). — Es ist daher zu beachten, dass, wenn der Tenor aufwärts singt, der Discantus herabsteigen muss und umgekehrt, indem er immer die besseren und gebräuchlicheren Consonanzen »nimmt und Longen, Breven und Semibreven einreiht. »Doch kann man bisweilen auch mit dem Tenor zugleich »auf- und abwärtssteigen in Rücksicht auf die Schönheit »und den Schmuck des Gesanges, indem man an passenden Stellen die fünf Dissonanzen einmischt, jedoch auf dem »vollen Takt stets eine gute Consonanz festhält.*) — Auch »muss der Discantor sowohl die Töne des Tenors, als auch »die des Discantus fest im Kopfe haben, damit er im Stande »sei, ohne sich zu irren, unter und über dem Tenor zu »discantisiren. — Und wenn er durch die rechte Musik die »brauchbaren Consonanzen nicht haben kann, so muss er »seine falsche nach Belieben bilden.**) — Und nun merke »man, dass, wenn man über die Octave hinaussteigen will, »man sich einbilden muss, man wäre mit dem Tenor im »Einklange und man discantisire auf dieselbe Weise, als »wenn man unten (d. h. eine Octave tiefer) über dem Tenor discantisirte, weil kein anderer Unterschied besteht »als in der grösseren Höhe. Und ein solches Hinaufsteigen »(in höhere Octaven) ist vielfältig bis ins Unendliche.

»Hier endet Meister FRANCO's Compendium.«

*) Dieselbe Regel haben wir mit ziemlich denselben Worten bereits in der *ars cantus mensurabilis* kennen gelernt; auch hier wird der volle Takt oder die gute, betonte Taktzeit »*principium perfectionis*« genannt.

**) *Et quando per rectam musicam consonantias utiles habere non poterit, falsam fingat, sicut placeat*, d. h. wenn der discantisirende Sänger das gewünschte Intervall in der diatonischen Tonleiter nicht findet, so soll er dasselbe mit Hülfe von Kreuzen (♯) oder Been (♭) herstellen.

(Schluss folgt.)

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XXV.

(Eine Stelle in der Sonate Op. 109.) Das Variationen-Thema in der Sonate in E-dur Op. 109 enthält im sechsten Takt einige verzierende Noten, bei denen man, wenn man von inneren Gründen absieht, in Zweifel sein kann, wie sich Beethoven die Ausführung gedacht hat und ob sie zwischen dem zweiten und dritten Taktviertel oder erst mit dem Eintritt des dritten Viertels gespielt werden sollen. Es lässt sich eine Erscheinung vorlegen, die darüber Aufschluss giebt.

In einem Skizzenbuch, welches unter andern Entwürfen auch Arbeiten zum zweiten und dritten Satz der Sonate enthält, kommt das Variationen-Thema zuerst in etwas anderer Gestalt und ohne jene verzierende Noten vor. Später hat dann Beethoven genau über dem dritten Viertel des sechsten Taktes eine Verzierung dieses Taktviertels in ordentlichen Noten angebracht, so dass der erste Theil des Themas ungefähr so aussieht





die hinzugefügten Noten sind etwas undeutlich geschrieben, so dass man sie auch so [Notenbeispiel] oder so [Notenbeispiel] oder vielleicht noch anders lesen kann. Jedenfalls lässt ihre Stellung und Schreibweise keinen Zweifel übrig, dass sie nur auf das dritte Taktviertel zu beziehen und mit dem Eintritt desselben auszuführen sind. Den fünften Takt hat Beethoven später mit Bleistift so geändert [Notenbeispiel]

XXVI.

(Eine gefälschte Stelle in den Variationen Op. 120.) Die Variationen über Diabelli's Walzer erschienen im Juni 1823 bei »Cappi und Diabelli« in Wien. Ungefähr ein Jahr später änderte die Verlagshandlung ihre Firma und es erhielten die fortan gedruckten Exemplare die Firma »A. Diabelli u. Comp.« In sehr vielen Exemplaren nun, welche mit dieser neuen Firma ausgegeben wurden, zählt der erste Theil der vierten Variation 16 Takte, während derselbe Theil in den mit der Firma »Cappi u. Diabelli« versehenen älteren Exemplaren nur aus 15 Takten besteht. Der hier fehlende und dort stehende sechste Takt lautet: [Notenbeispiel] Dieser Takt, welcher also später eingeschoben wurde, fehlt auch im Original-Manuscript. Es fragt sich nun: wer hat den Takt eingeschoben? Kann nicht Beethoven, der, wie wir aus dem Briefwechsel mit Diabelli wissen, die Original-Ausgabe selbst corrigirt hat, nachträglich eine Aenderung vorgenommen haben? Ein geringscheinender Umstand hat über letzteren Punkt Gewissheit verschafft. Es hat sich ein mit der Firma »A. Diabelli u. Comp.« versehenes Exemplar vorgefunden, in welchem jener Takt nicht steht, und nach Untersuchung des dazu benutzten Papieres hat sich herausgestellt, dass dasselbe nicht vor dem Jahre 1830 aus der Papierfabrik gekommen sein kann. Die Aenderung wurde also erst nach dem Jahre 1830 vorgenommen. Das ist aber eine zu lange Zeit nach Beethoven's Tode, als dass man annehmen könnte, die Aenderung sei vom Componisten ausgegangen. Man wird ihren Urheber vielmehr anderwärts und näher zu suchen haben. Wenn man nun weiss, wie Anton Diabelli, der Mitbesitzer der genannten Verlagshandlung und selbst Componist, Werke von Franz Schubert geändert und in welch unverantwortlicher Weise er sie mit Kürzungen und Zuthaten zum Stich gegeben hat: so kann man gar nicht zweifeln, dass er auch fähig war, in einer Composition Beethoven's eine vermeintliche Verbesserung vorzunehmen, zumal wenn der Composition, wie es hier der Fall ist, ein Thema von ihm zu Grunde liegt. Offenbar hat Beethoven wissentlich dem ersten Theil der Variation eine ungerade Anzahl von Takten gegeben. Wir erklären uns diese Ungleichheit durch Zusammenziehung zweier Takte in einen. Dass man aber solche Zusammenziehung sich nicht da, wo in der Diabelli'schen Ausgabe die Aenderung vorgenommen ist, sondern

zwei Takte früher zu denken hat, mag folgender Auszug aus einem Skizzenbuch beweisen, wo der erste Theil in einer regelmässigen Bildung von 16 Takten vorkommt.



In der Breitkopf und Härtel'schen Gesammt-Ausgabe hat die Stelle ihre ursprüngliche und ächte Lesart wiedererhalten.

XXVII.

(Der vierte Satz des Quartetts Op. 130.) Es ist sehr wahrscheinlich, dass der »*Alla danza tedesca*« überschriebene Satz des grossen Quartetts in B-dur ursprünglich in anderer Tonart dem Quartett in A-moll Op. 132 angehören sollte. In einem kleinen Skizzenheft nämlich, welches in eine Zeit fällt, wo das Quartett in B-dur noch nicht in Angriff genommen war und welches auf den ersten Seiten Arbeiten zum dritten Satz des Quartetts in A-moll enthält, kommt gleich nach diesen Arbeiten ein in A-dur stehender und auf den genannten Satz zu beziehender Entwurf vor, welcher so beginnt



Schindler, welcher in seiner Biographie Beethoven's (3. Aufl. II, 116) eine übereinstimmende Ansicht ausspricht, scheint den in A-dur ausgeführten Satz besessen zu haben.

XXVIII.

(Beethoven's letzte Composition.) Drei verschiedene Compositionen Beethoven's werden als die letzten bezeichnet. Zuerst ist zu nennen ein kleines Stück für Pianoforte in B-dur (vergl. Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's, 2. Auflage, S. 152), welches im Jahre 1840 mit der Ueberschrift »*Dernière pensée musicale*« bei Schlesinger in Berlin erschien. Beethoven schrieb es im August 1818, gleichzeitig mit dem Finale der Sonate Op. 106. Selbstverständlich kann es nicht als »letzter Gedanke« gelten. Anders verhält es sich mit dem Finale des Quartetts für Streichinstrumente in B-dur, Op. 130. Es wurde fertig nach glaubwürdigen Angaben im November 1826, also ungefähr vier Monate vor Beethoven's Tode, und ist von den in ihrer Original-Gestalt bekannt gewordenen Compositionen der Entstehung nach die letzte. Nun erschien um 1838 bei A. Diabelli u. Comp. in Wien ein Stück in C-dur für Pianoforte zu zwei und vier Händen mit der Ueberschrift und Bemerkung (vergl. Thematisches Verzeichniss S. 152 u. 153): »Ludwig van Beethoven's letzter musikalischer Gedanke, aus dem Original-Manuscript im November 1826. Skizze des Quintetts, welches die Verlagshandlung A. Diabelli u. Comp. bei Beethoven bestellt, und aus dessen Nachlasse käuflich mit Eigenthumsrecht an sich gebracht hat«. Das von der Verlagshandlung erstandene Manuscript ist im Licitations-Verzeichniss so angeführt: »Nr. 173. Bruchstück eines neuen Violinquintetts vom November 1826, letzte Arbeit des Compositeurs«. Seite 28 der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1838 wird u. a. über den Ankauf berichtet: »Der Compagnon des Hrn. Diabelli kaufte Beethoven's letzte Arbeit, ein im November 1826 angefangenes Quintett, von welchem jedoch leider kaum 20 bis 30 Takte im Entwurfe zu Papier gebracht sind«. Diese Angaben widersprechen sich in einem Punkte; denn nach einer Angabe soll das Stück ein Bruchstück, also bis zu einem gewissen Punkte ausgeführt, nach den anderen aber nur im Entwurfe vorhanden gewesen sein. Darüber lässt sich jetzt nichts entscheiden, da das Original-Manuscript nicht vorhanden ist. Jedenfalls ist uns das Stück nicht in seiner ursprünglichen Form als Quintett-Satz,*) sondern nur in zwei Uebertragungen bekannt. Alle Angaben stimmen aber darin überein, dass das Stück im November 1826 geschrieben oder componirt wurde. Nun wurde das Finale des Quartetts in B-dur Op. 130 aber auch im November 1826 componirt. Man kann also fragen: welches von den beiden Stücken wurde zuletzt componirt? Antwort giebt uns ein Blatt, welches anfänglich zur Partiturschrift des Finales des Quartetts in B-dur bestimmt war, dann aber von Beethoven zu anderen Arbeiten benutzt wurde. Die zum Finale gehörenden Stellen sind mit Tinte geschrieben und auf mehreren leer gebliebenen Zeilen finden sich mit Blei geschriebene Entwürfe zu jenem Quintettsatz in C-dur, von denen der erste so anfängt



Es ist also der Quintettsatz in C-dur später geschrieben als der letzte Satz des Quartetts in B-dur. Auf dem nämlichen Blatte finden sich weiterhin Entwürfe zu einem anderen Satze, welcher wahrscheinlich auch zu jenem Quintett bestimmt war. Ein Entwurf lautet, so weit er leserlich und mittheilbar ist:

*) In den früher mitgetheilten Briefen an Diabelli ist von einem »Quintett« und von einem »Quintett für Flöte« die Rede.



Dass Beethoven diesen Entwurf ausgeführt habe, ist nicht bekannt. Vielleicht ist er nur durch den Tod an der Ausführung verhindert worden.

Ein Passionsspiel aus Obergrund.

In dem Herbst-Programm des k. k. Obergymnasiums in Troppau vom Jahre 1868 macht Professor *Anton Peter* höchst interessante Mittheilungen über ein Passionsspiel, dessen Manuscript sich in Obergrund bei Zuckmantel vorgefunden, und das noch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in letztgenannter Stadt gespielt wurde. Das ganze Stück, dem eine »Arie anstatt einer Vorrede« vorangeht, zerfällt in 14 Auftritte. Auf die beiden ersten, welche die Erschaffung des Menschen und den Sündenfall zum Gegenstand haben, folgt im dritten Auftritt der Rechtsstreit der Gerechtigkeit und Barmherzigkeit vor Gottes Thron. Dann wird in einem längeren Prolog die Leidensgeschichte Christi ihrem wesentlichen Inhalte nach angekündigt, worauf ein nochmaliges Vorspiel das Austreiben der Wucherer aus dem Tempel durch Jesus vorführt. Die folgenden Auftritte sind dann mit Scena I, II etc. (bis X) überschrieben und werden alle durch einen kurzen speciellen Prolog eingeleitet. Abgedruckt ist in dem Programm ausser den Vorspielen nur der Text der ersten Scene, der Berathung des Synedriums über Jesu Gefangennehmung, die Fortsetzung, auf das folgende Programm verschoben, wird unterdess auch erschienen sein, ist uns aber noch nicht zugänglich geworden. Die Abfassung des Spieles fällt nach Vermuthung des Herausgebers in Anfang oder Mitte des 17. Jahrhunderts, doch scheinen ältere Elemente dazu benutzt zu sein. Auch die Melodien zu sieben Gesängen oder Arien sind erhalten und finden sich in dem Programm mitgetheilt. Für sie scheinen weltliche Volkslieder benutzt zu sein; sie sind leierig und ohne alten kirchlichen Ernst, vermögen auch nicht den Eindruck hohen Alters auf mich zu machen.

Zur Probe theile ich die Anfänge der beiden ersten Lieder mit

1. Aria von Erschaffung der Welt.

Kommet, kommet zu be - trachten, fromme Christen nach der Pflicht—

2. Aria am Oelberg.

Sün-der, mach dich be - reit, du hast sehr ho - he Zeit — etc.

v. J.

Das Passionsspiel in Oberammergau. In diesem Sommer wird das bekannte Passionsspiel in Oberammergau wieder zur Aufführung gelangen und ohne Zweifel abermals grosse Heerschaaren von Touristen anziehen. Es ist dem oben beschriebenen aus Obergrund gleichartig und auch gleichen Alters. Diese Spiele stammen sämmtlich aus dem 17. Jahrhundert (die Musik zu dem Oberammergauer ist später modernisirt) und rühren von dem tonangebenden geistlichen Elemente der damaligen Zeit, den Jesuiten her, sollten desshalb Jesuitenspiele genannt werden. Mit einem solchen Namen wäre auch die »geistliche« Vermischung des Dramatischen und des Erbaulichen, sowie das unleugbare Geschick auf grosse Volksmassen zu wirken, am besten erklärt, denn dies war den Jesuiten eigen in allem, was sie unternehmen, in der Religionslehre wie in ihren sonstigen Wissenschaften, in ihrer Baukunst, in der Musik und in ihren dramatischen Versuchen. Vieles findet sich bei ihnen im Keime vor, was eine spätere Zeit zur Reife gebracht hat. Das meiste davon ist vergessen, die neuerdings bekannt gewordenen Ueberbleibsel der jesuitischen Passionsspiele aber werden zur Zeit weit überschätzt. Dies gilt auch von dem Oberammergauer Spiel, in welchem die Phantasie »gebildeter« Zuschauer schon merkwürdige Dinge entdeckt hat — was sich vielleicht daraus erklären mag, dass bei sommerlichen Touristen die Gedanken Ferien haben und die Phantasie allein die Herrschaft führt. *Chr.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Frankfurt a. M.** *W.* Seit meinem letzten Berichte sind von unseren Museumsconcerten das fünfte bis zehnte verflossen. Ersteres brachte uns als Neuigkeit die Reformationssymphonie von Mendelssohn. Ein Meister von der Bedeutung wie Mendelssohn hat das Recht, auch in schwächeren Werken gehört zu werden, als ein solches erschien mir allerdings diese Symphonie; die Erfindung darin scheint mir fast durchgängig unbedeutend, und der Choral macht den Eindruck des Fremdartigen. Frau Joachim sang eine Arie von Bach und »Die Priesterin der Isis in Rom« von Bruch. Diese Scene ist wie geschaffen für die Stimme und Persönlichkeit der Frau Joachim. Nicht minder glücklich hatte sie Lieder von Schubert (Memnon) und Schumann (Soldatenbraut) gewählt. Herr Ernst Lübeck bewährte seinen Ruf in Beethoven's Concert in G und in Chopin's Allegro mit Orchester, Op. 46. Den Schluss bildete die Ouverture zur »Zauberflöte«. — Der sechste Abend brachte im ersten Theile Beethoven's Symphonie in B, im zweiten »Der Rose Pilgerfahrt« von Schumann. Die Ausführung des letzteren, theilweise sehr schweren Werkes war im gesanglichen Theile dem Cäcilienverein und für die Soli den Damen Thomae und Oppenheimer von hier und Hausmann aus Karlsruhe, ferner Herrn Denner aus Kassel und Oosenbach von hier anvertraut. Sie gelang, wenn nicht glänzend, doch genügend. Das Werk selbst erreicht die »Peri« nicht. Es fehlt ihm zwar nicht an Erfindung, und an Arbeit, so zu sagen an Detailzeichnung ist es überreich; aber gerade dies mag es sein, was ihm die Frische einigermassen raubt; selbst der Waldchor besitzt jene Lebendigkeit nicht, welche ihm, mit geringeren Mitteln, z. B. ein Haydn gegeben haben würde. — Das siebente Concert begann mit einer Ouverture des Hofkapellmeisters G. A. Schmitt aus Schwerin unter dessen persönlicher Leitung. Das Werk zeichnete sich nach keiner Seite aus, ebensowenig das von Herrn Schmitt vorgetragene Rondo (mit Orchester) von seines Vaters, des berühmten Etudenverfassers, Composition. Der Vortrag des letzteren Stückes war übrigens höchst brillant. Beethoven's Concert in C-moll haben wir doch schon feuriger und poetischer gehört, als es Hrn. Schmitt gelang. Die Gesänge des Abends hatte Fräul. Hansen aus Mannheim übernommen. Sie sang die C dur-Arie aus »Figaro« und Schubert'sche Lieder. Dass sie transponirte, hat nach meiner Ansicht Nichts zu bedeuten. Uebrigens sang sie verständig und natürlich. Der Glanzpunkt des Abends war Schumann's Symphonie in B, ein Werk, das an Kraft und Leben jedenfalls von keinem neueren übertroffen wird, nach meiner Ansicht selbst von seiner Schwester in C nicht. — Die Orchesterstücke des achten Abends waren: Mendelssohn's Fingalshöhle, Cherubini's Anacreon-Ouverture, eine wahre Prachtleistung unseres Orchesters, und als Neuigkeit, die nur wenig Anklang fand, Gade's Symphonie in F. Auch das Violoncell-Concert von Eckert, von Herrn W. Müller sehr wacker gespielt, errang keine Sympathien, auch die meinige nicht: es verspricht von Anfang viel mehr, als es hält. Fräul. Marjahn aus Karlsruhe zeigte sich als sehr tüchtige, vielseitige Sängerin, sie wurde der deutschen und italienischen Oper, wie dem Liede, gleich gerecht. — Die Ouverture zu Spohr's »Jessonda«, mit welcher der neunte Abend begann, liess unsere Zuhörer kalt, was mich nicht hindern kann, sie dennoch für eine der schönsten Ouverturen zu halten, die es giebt. Frl. Stelle vom hiesigen Theater sang die grosse Arie aus der »Entführung«, ferner Variationen von Nicolai über Weber's »Schlaf, Herzenssöhnchen« und Lieder von Berg und Taubert. Sie zeigte schöne, umfangreiche Stimme und grosse Fertigkeit. Beliebige Töne hielt sie sechs- bis zehnmal so lange aus, als vorgeschrieben, und bewies damit, was geschulter menschlicher Athem leisten kann; für die anwesenden Aerzte und Physiologen jedenfalls sehr interessant. Frl. Mary Krebs aus Dresden spielte Schumann's Clavierconcert und Liszt's Don Juan-Phantasie. Ein Vergleich mit Frl. Brandes (siehe meinen letzten Bericht) lag hier zu nahe. Frl. Krebs hatte mehr Gelegenheit, virtuosenhafte Fertigkeit zu zeigen und zeigte diese auch in erstaunlichem Grade. Dass ihr Spiel auch sonst noch das der Brandes übertroffen habe, kann ich meinerseits nicht sagen; es mag dies vielleicht daher kommen, weil ich Manches, was Andere »geistvoll, durchdacht, mit künstlerischer Freiheit« nennen, bereits für »phantastisch, gesucht, willkürlich« halte. Der zweite Theil des Concerts bestand in Beethoven's Symphonie in D. — Den Schwerpunkt des zehnten Abends bildete die Symphonie von Haydn in D (Allegro 6/8 mit Einleitung in Moll 3/4), deren reizender zweiter Theil wiederholt werden musste. Die Anfangsnummer war Gluck's »Furientanz und Reigen seliger Geister«

und den Schluss bildete die Freischütz-Ouvertüre. Hr. Dr. Krückl aus Kassel sang mit Verständniss die Arie »Liebe ist die zarte Blüthe« aus »Faust« und Lieder von Schubert und Mendelssohn. Neu war die »Idyllische Scene« für fünf Blasinstrumente mit Orchester von J. Rietz. Der Vortrag durch die Mitglieder unseres Orchesters: Zasewitz (Flöte), Reuter (Oboe), Abel (Clarinette), Siegel (Fagott) und Grimm (Horn) war sehr gut; das Werk selber konnte, trotz theilweise sehr interessanter Arbeit, auf die Dauer nicht fesseln. Gerade das »Idyllische« ist Etwas, das nur dann nicht langweilig wird, wenn ihm durch klangliche Abwechslung und durch eine Erfindungskraft ersten Ranges aufgeholfen wird; das Stück könnte sehr gut wirken, wenn es halb so lang wäre. — Die vierte bis sechste Quartett-soirée der Herren Heermann und Genossen brachten Folgendes: Streichquartette von Schumann (A-moll), Haydn (G-dur und D-dur), Mozart (Es-dur), Beethoven (A-dur), J. Lachner (C-dur); Streichquintett von Mozart (D-dur); Claviertrio in Es Op. 70 von Beethoven und Clavierquintett von Schumann; beide letztere unter der bewährten Mitwirkung des Herrn Wallenstein. — Besonders interessant war das erste Concert des Cäcilienvereins. Es begann mit Händel's Trauerode. Jeder einzelne Satz dieses Werkes ist trefflich in seiner Art; gleichwohl wirkt der tiefe, schwere Ernst, wenn er durch drei Viertelstunden anhält — die Sätze: »Wessen Ohr sie hörte« und »Doch ihr Ruhm lebet ewiglich« sind die einzigen, welche einigermaassen aus der Grundstimmung heraustreten — ermüdend. Denken wir uns ein Volk in Trauer versenkt um eine geliebte Todte und zur Todtenfeier in der Kirche versammelt, so werden wir sagen müssen, der Componist darf den Ton der Klage gar nicht zu sehr verlassen; er muss selbst bei den Stellen, welche Trost und Hoffnung aussprechen, nicht zu weit im Contraste gehen. Wir werden dann bewundern können, wie sehr Händel das rechte Maass getroffen. Anders verhält es sich, wenn im Concertsaale ein Publikum versammelt ist, das keineswegs in Trauer versenkt ist, das die Person, welcher das Klagelied gilt, nie gekannt hat: der Eindruck des Ermüdenden, der ziemlich allgemein war, scheint mir hier ganz natürlich. Es wäre desshalb, so sehr ich sonst dem Zerstückeln abhold bin, doch die Frage in Erwägung zu ziehen, ob man nicht ein Concert in zwei Abtheilungen theilen solle, deren erste mit der ersten Hälfte des Anthems begänne; mit der zweiten Hälfte würde dann die zweite Abtheilung eröffnet werden.*) — Die ächte Festfreude in Eccard's achtstimmigem Weihnachtsliede: »O Freude über Freud'!« wirkte sichtlich erfrischend; während das liebliche »Es ist ein' Ros' entsprungen« von Prätorius Alle für sich einnahm. Die beiden anderen Stücke von Eccard: »Maria wallt zum Heiligthum« und »Zu dieser österlichen Zeit« befremdeten mehr, als sie gefielen; es ist dies wohl hauptsächlich den alten Tonarten zuzuschreiben, die unserm Publikum hier ja noch ganz fremd sind. Man muss bedenken, dass diese Prachtstücke reinen Chorgesangs, an vielen Orten längst eingebürgert, bei uns zum allerersten Male gehört wurden. Ich hoffe, der Verein wird sich durch keine Localkritik — deren Eine meinte, er sei auf dem besten Wege, aus einem musikalischen ein archeologischer Verein zu werden — einschüchtern lassen und uns alljährlich wenigstens einmal dergleichen vorführen. Den Schluss des Concerts bildete Bach's Motette »Jesu, meine Freude«, ebenfalls ohne Begleitung, und zwei Nummern aus desselben Meisters Cantate »Bleib' bei uns«, mit Orchester. Der Chor hielt sich trefflich, auch nicht das leiseste Sinken war in den Gesängen a capella bemerklich. — Nicht gleich vortrefflich, wenn auch immerhin gut, fiel das zweite Concert desselben Vereins aus: Beethoven's Messe in D-dur. Das Werk ist bekanntlich für Chor, Solo und Orchester um die Wette schwer, für den Gesang speciell so recht eigentlich »unpraktisch«, und es wird desshalb nicht leicht eine Aufführung ohne Schwächen abgehen, wie sie diesmal, wenn auch in geringem Maasse, doch auf jeder Seite der Ausführenden bemerkbar waren. So lange dieses Werk als ein unbekanntes gelten konnte, war es Pflicht, darauf hinzuweisen und seine Aufführung zu fordern. Dank der Energie des Rühl'schen Vereins, dem sich der Cäcilienverein nun darin angeschlossen, kann es als unbekannt in unserer Gegend nicht mehr gelten. Wir wissen nun, dass es in der Intention gross, in der Ausführung gewaltig, ja theilweise ungeheuerlich ist. Wir wissen auch — d. h. ich und Viele mit mir sagen es —, dass es die Schwächen Beethoven'scher Gesangmusik in reichem Maasse theilt und einen ganz reinen Kunstgenuss nur in einzelnen Theilen gewährt. Eine Vorführung desselben etwa alle 4 bis 5 Jahre dürfte für die Folge gewiss genügen. — Der Rühl'sche Verein brachte als zweites Concert den »Kain« von M. Zenger. Die Aufführung soll — ich konnte derselben nicht beiwohnen — noch exacter gewesen sein als voriges Jahr, und unsere Localblätter loben das Werk fast einstimmig. — Das hiesige Orchester gab zum Besten seines Wittwenfonds ein Concert unter Mitwirkung der besten hiesigen Kräfte, sowie der Sängerin Otto aus Wiesbaden, der Pianistin Brandes und des Sängers Hill aus Schwerin. Ich hebe aus dem überreichen Programm nur Einzelnes hervor: die Ouverture zu »Loreley« von unserm Kapellmeister J. Lachner und eine Serenade für fünf Singstimmen mit Begleitung, von demselben, fanden sehr beifällige Aufnahme. Zwei Theile einer Symphonie unseres zweiten Kapellmeisters G. Goltermann konnten die schon ermüdeten Zuhörer nicht mehr erwärmen; hier reichte treffliche Arbeit nicht aus, sie hätten in der Erfindung ersten Ranges sein müssen! Herr Hill sang den ganzen Liederkreis »An die ferne Geliebte« und entzückte namentlich in der grossen Arie des Agamemnon von Gluck. — Von einzelnen Künstlern gaben Folgende Concert: Herr Kapellmeister Schmitt aus Schwerin, Herr Julius Sachs, Frl. Fried und Frl. Oswald, sämmtlich Clavierspieler, ferner der Violinist M. Hess und die Sängerin Frau Konewka, endlich das Brüderpaar Leopold und Gerhard Brassin, Ersterer Pianist, Letzterer Violinist. Es würde den Raum des Blattes wie die Geduld des Lesers zu sehr in Anspruch nehmen, wollte ich über jedes dieser Concerte Näheres sagen, die Erwähnung möge daher genügen.

*) Weil unser werther Herr Correspondent Vorschläge macht zur Aufführung dieses Werkes, der »Trauerode auf den Tod der Königin Karoline«, so ist es dem Leser vielleicht erwünscht, auch unsere Meinung hierüber bei dieser Gelegenheit zu erfahren. Wie wir hören, bildete jene Musik in dem genannten Concerte des Cäcilienvereins die erste Abtheilung, welcher eine zweite mit kleineren, zumeist der älteren Kirchenmusik entlehnten Stücken folgte. Wir würden nun die umgekehrte Ordnung vorschlagen: kleine, frische, mannigfaltige kirchliche Chöre, wenn irgend möglich ausschliesslich aus dem 16. und 17. Jahrhundert, aber sämmtlich aus frohen Festzeiten, hauptsächlich aus dem Weihnachtscyklus, als erste Abtheilung, und sodann die Trauerhymne als zweite. Mit allen guten Mitteln musste ein möglichst vollkommener Gegensatz erzielt werden. Aus der ersten Abtheilung würde der Hörer dann ein natürliches Bedürfniss mitbringen für die zweite, für eine ernstere tiefere Stimmung, und was ihn, wenn er unvorbereitet in sie eintritt, auf die Dauer ermüdet, würde ihm auf diese Weise eine wahre innere Erhebung verschaffen. In Hamburg, wo das Werk in einer solchen Abfolge aufgeführt wurde, haben wir dieses erfahren. Damit ist aber noch nicht genug geschehen, um dasselbe zu einem durchschlagenden Concertstücke zu gestalten, was ebenfalls jene im übrigen mangelhafte und gegen die Frankfurter gewiss zurückstehende Hamburger Aufführung gelehrt hat. Hierüber in der nächsten Nummer, da für heute der Raum fehlt. *D. Red.*

(Eingesandt.) **»Carl Maria von Weber in seinen Werken.** Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen nebst Angabe der unvollständigen, verloren gegangenen, zweifelhaften und untergeschobenen, mit Beschreibung der Autographe, Angabe der Ausgaben und Arrangements, kritischen, kunsthistorischen und biographischen Anmerkungen, unter Benutzung von Weber's Briefen und Tagebüchern von Fr. Wilh. Jähns, Königl. Musik-Director in Berlin.« — So lautet der Titel eines im Kreise aller musikalischen Kunstfreunde ein hervorragendes Interesse erregenden Werkes, rücksichtlich dessen der Autor soeben eine Einladung zur Subscription erlassen hat. »Die Werke Weber's werden«, so sagt der Autor, »in »chronologischer Reihenfolge aufgeführt; der Anfang jedes einzel»nen, sowie der jedes Haupttheiles der grösseren derselben, wird in »Noten gegeben; demnächst werden zur Besprechung gebracht: »1) Das Original-Manuscript (Autograph); 2) sämmtliche ver»schiedene Ausgaben, auch der Arrangements, nebst Preis der»selben; 3) (unter Anmerkungen) Entstehungsgeschichte jedes »Werks — Zeit seines Erscheinens — innere und äussere Verbindung »der Werke untereinander — erste und sonstige wichtige Aufführun»gen derselben, wie deren spätere Verbreitung; ferner Beurtheilungen »oder charakteristische Besprechungen sowohl seitens des Com»ponisten selbst und seiner zeitgenössischen Hörerschaft, als »seitens des unterzeichneten Autors, — Untersuchung vermeintlicher »Entlehnungen — Literatur — Curiosen etc. etc.« Durch das Ganze wird der Faden fortlaufender Original-Mittheilungen aus Weber's Tagebüchern und einem reichen Schatze von Weber'schen Original-Briefen hindurch gehen. Musik-Director Jähns erwünscht eine lebhafte Theilnahme des Publikums für dies Werk vieljähriger Arbeit, dessen Herausgabe nur mit bedeutenden Kosten ermöglicht wird, wogegen der Preis des gebundenen Exemplars von 3½ Thlrn. bei 400 bis 450 Seiten gross Octav ein sehr mässiger erscheint. Der Schluss der Subscription findet am 15. April d. J. statt, wonach eine Erhöhung des Preises eintritt. Druck und Ausstattung hat die Officin von Breitkopf und Härtel in Leipzig übernommen. — Subscriptionen auf das Werk ersucht der Autor ihm selbst, Krausenstr. 62, oder dem Verleger desselben, Herrn R. Lienau (Schlesinger'sche Musikhandlung) Unter den Linden 34 hier einzusenden.

ANZEIGER.

Interessante Musikalien-Novitäten.

[47] Soeben erschienen im Verlage von ***Robert Seitz*** in Leipzig

SUITE
für Clavier und Violine
in vier Sätzen
von
Franz Lachner.
Op. 140. Preis: 1⅙ Thlr.

Vier Gesänge
für drei Männerstimmen
(Solostimmen oder Chor)
von
Franz Lachner.
Op. 141. Partitur und Stimmen Pr. 25 Ngr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Vor vier Wochen erschien:

Lachner, Franz, Op. 142. **Suite** für Clavier in vier Sätzen. Pr. 1⅙ Thlr.

---

[48] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Max Bruch's Compositionen.

Op. 3. **Jubilate-Amen** für Sopran-Solo, Chor und Orchester. Partitur 15 Ngr., Orchesterstimmen 22½ Ngr., Clavierauszug 15 Ngr., Singstimmen 7½ Ngr.
Op. 4. **Drei Duette** für Sopran und Alt mit Begl. des Pfte. 1 Thlr.
Op. 5. **Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell. 2 Thlr. 15 Ngr.
Op. 7. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.
Op. 8. **Die Birken und die Erlen.** Gedicht für Sopran-Solo, Chor und Orchester. Partitur 2 Thlr., Orchesterstimmen 2 Thlr., Clavierauszug 25 Ngr., Singstimmen 22 Ngr.
Op. 9. **Quartett** f. 2 Violinen, Bratsche u. Violoncell. 2 Thlr. 10 Ngr.
Op. 10. **Quartett Nr. 2.** E dur für 2 Violinen, Bratsche u. Violoncell. 2 Thlr. 20 Ngr.
Op. 11. **Fantasie** für zwei Claviere. 1 Thlr. 10 Ngr.
Op. 12. **Sechs Clavierstücke.** 23 Ngr.
Op. 13. **Hymnus** für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. 15 Ngr.
Op. 14. **Zwei Clavierstücke.** I. Romanze. II. Phantasiestück. 25 Ngr.
Op. 15. **Vier Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.

Vorzügliche neuere Lieder
für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.

Franz, R., Op. 26. **Sechs Lieder** von *Heinrich Heine.* 25 Ngr.
—— Op. 39. **Sechs Lieder** von demselben. 25 Ngr.
—— Op. 41. **Sechs Gesänge** von verschiedenen Dichtern. 22½ Ngr.
Hinrichs, F., Op. 4. **Sechs Gedichte** von *H. Heine,* für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte. 1 Thlr.
—— Op. 5. **Sechs Gedichte** von *Scheffel, Heine, Goethe, Rückert, M. Opitz* und *Th. Moore,* für eine Bassstimme mit Pfte. 1 Thlr.
Kleffel, Arno, Op. 12. **Lenz und Liebe.** Eine Liederreihe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft I, II à 25 Ngr.
Rüfer, Th., Op. 4. **Drei Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 22½ Ngr.
Taubert, Ernst Ed., Op. 7. **Des Trompeters von Säckingen Lieder aus Welschland.** Ein Cyklus von neun Gesängen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 7½ Ngr.

---

[49] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Thematisches Verzeichniss
der im Druck erschienenen Werke von
Ludwig van Beethoven.
Zweite, vermehrte Auflage.
Zusammengestellt und mit chronologisch-bibliographischen Anmerkungen versehen
von **G. Nottebohm.**
Hoch 4⁰. 2 Thlr. 20 Ngr.

---

[50] Bei ***F. E. C. Leuckart*** in *Breslau* erschien soeben:

Mozart's Don Giovanni.
Partitur
erstmals nach dem Autograph herausgegeben
unter Beifügung einer neuen Textverdeutschung
von
Bernhard Gugler.
XIX u. 476 Seiten Folio. Cartonnirt Preis: 12 Thlr.

---

[51] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Gustav Eggers.

Op. 7. **Drei Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Frau Fanny Schröder gewidmet.) 17½ Ngr.
Nr. 1. »Zu deinen Füssen will ich ruhen« von Otto Roquette.
- 2. »So dunkel sind die Strassen« von Th. Storm.
- 3. Ständchen. »Hüttelein, still und klein« von Fr. Rückert.

Op. 8. **Zwei Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Dr. Franz Liszt gewidmet.) 15 Ngr.
Nr. 1. »Hörst du nicht die Bäume rauschen« von J. von Eichendorff.
- 2. Wandrers Nachtlied: »Ueber allen Gipfeln ist Ruh« von Goethe.

Op. 9. **Drei Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Robert Franz gewidmet.) 12½ Ngr.
Nr. 1. »So hast du ganz und gar vergessen« von H. Heine.
- 2. Sie liebt mich nicht: »Hinweg mein Aug'! in jener Thalesweite« aus »Heinrich Falk« von Otto Roquette.
- 3. Mädchenlied: »O Blätter, dürre Blätter« von L. Pfau.

Op. 10. **Sechs Lieder** im Volkston für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Frau Henriette Merkel zugeeignet.) 17½ Ngr.
Nr. 1. Czechisches Volkslied: »Haselnüsse zu pflücken« von J. Grosse.
- 2. Lettisches Lied: »Ach Schwesterlein, was hast du dich so weit hinaus versprochen«.
- 3. Heimlicher Liebe Pein: »Mein Schatz, der ist auf die Wanderschaft hin«, Volkslied.
- 4. Zuversicht: »Mag kommen, was da will« von Fr. Eggers.
- 5. Rothe Aeuglein. »Konnt'st du meine Aeuglein sehn«, Volkslied.
- 6. »Mei Mutter mag mi net.«

Op. 11. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Carl Lührss gewidmet.) 17½ Ngr.
Nr. 1. Klage und Trost. Ich hör' ein Sichlein rauschen«, Volkstext.
- 2. »Mei Schatzel das hat mi verlassen«, Volkstext.
- 3. »In meinen Armen wieg' ich dich« von Natorp.
- 4. Die rothe, rothe Ros': »Dem rothen Röslein gleicht mein Lieb'« (»O! my love 's like a red«) nach Rob. Burns von W. Gerhard.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 30. März 1870. **Nr. 13.** V. Jahrgang.

Ueber die Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen bei den ältesten Mensuralisten.

Von H. Bellermann.

(Schluss.)

Es folgt jetzt zur bequemeren Vergleichung eine Uebersichtstabelle der verschiedenen Eintheilungen der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen. Wir haben auf derselben der Eintheilung nach der *ars cantus mensurabilis* als der normalen und wohl ältesten der hier gegebenen die erste Stelle angewiesen.

		1. Ars cantus mensurabilis Franconis de Colonia.	2. Verdorbene Lesart der ars cant. mens. Anonymus I.	3. Johannes de Garlandia.	4. Anonymus II.	5. Franconis compendium discantus.
Consonanzen.	vollkommene	Einklang Octave	wie 1.	wie 1.	wie 1.	*Consonantiae per se.* Einklang Quinte Octave
	mittlere	Quarte Quinte	wie 1.	wie 1.	wie 1.	
	unvollkommene	kleine Terz grosse Terz	wie 1.	wie 1.	kleine Terz grosse Terz grosse Sexte	*Consonantiae per accidens.* kleine Terz grosse Terz Quarte (*NB.*) grosse Sexte.
Dissonanzen.	unvollkomm.	kleine Sexte grosse Sexte	ganzer Ton grosse Sexte kleine Septime	grosse Sexte kleine Septime	*Dissonantiae.*	*Dissonantiae purae.* ohne Eintheilung: halber Ton ganzer Ton Tritonus kleine Sexte kleine Septime grosse Septime.
	mittlere			ganzer Ton kleine Sexte		
	vollkommene	halber Ton ganzer Ton Tritonus kleine Septime grosse Septime	halber Ton Tritonus. kleine Sexte grosse Septime	halber Ton ganzer Ton Tritonus grosse Septime		

Wenden wir unsere Blicke noch einmal zu dem behandelten Gegenstand zurück, so sehen wir, dass die mittelalterlichen Musiker in zwei dem Principe nach verschiedene Klassen zerfallen. Die einen, an deren Spitze Franco von Coeln steht, gehen in ihrer Lehre allein »*secundum auditum*«, und lassen mit Recht die veralteten Zahlenverhältnisse unbeachtet. Die anderen dagegen, wie Johannes de Garlandia, versuchen es, jene Zahlenverhält-

nisse zu Grunde zu legen, sie können aber zu keinem irgendwie befriedigenden Resultat kommen, weil sie die Praxis der Kunst nicht gänzlich ausser Acht lassen dürfen und sich (also gegen den Sinn der Zahlen) genöthigt sehen, die Terzen *secundum auditum* zu den Consonanzen zu rechnen, obgleich nach der alten pythagorischen Zahlenlehre unzweifelhaft die grosse Terz 64 : 81 und die kleine Terz 27 : 32 viel complicirtere und somit dissonirendere Verhältnisse bilden als der ganze Ton 8 : 9. Diese Collision zwischen Praxis und Theorie fand erst mit der Annahme der Verhältnisse 4 : 5 : 6 (d. h. mit zu Grunde Legung des Dreiklanges) für alle consonirenden Intervalle im sechszehnten Jahrhundert durch Zarlino ihre Lösung. Dass bei jenen nach dem Gehöre urtheilenden Musikern kleine Abweichungen stattfanden, dass z. B. einige die grosse Sexte noch zu den Consonanzen, andere zu den Dissonanzen rechneten, ist unwesentlich.

Im vierzehnten Jahrhundert sehen wir häufig schon die Eintheilung der Intervalle, wie sie im sechszehnten und später Geltung hatte. Der jüngere Johannes de Garlandia giebt (Coussem. *Ss.* III, S. 12) folgende Erklärung: Fünf Intervalle*) sind vollkommene Consonanzen, nämlich: der Einklang, die Quinte, die Octave (ferner die Duodecime und die Doppeloctave); sie werden vollkommen genannt, weil sie vollkommen und vollständig für das Gehör übereinstimmen. Mit diesen muss jeder Discant anfangen und endigen; und niemals dürfen zwei derselben Art auf einander folgen, weder zwei Einklänge, noch zwei Quinten, noch zwei Octaven u. s. w. — Die unvollkommenen Consonanzen sind vier, die Terz (d. h. die grosse und die kleine Terz), die Sexte (d. h. die grosse und die kleine Sexte) nebst der Decime und der Terzdecime. Diese kann man nach Belieben auf- und abwärtssteigend nach einander gebrauchen. — Alle übrigen Intervalle sind die Dissonanzen, also auch die Quarte; der Verfasser hat dieselben aber nicht namentlich aufgezählt.

Ausführlicher behandelt Philipp von Vitry**) in seiner *ars nova* (Coussem. *Ss.* III, S. 27) diesen Gegenstand. In der Eintheilung der Consonanzen stimmt er mit dem eben genannten jüngeren Johannes de Garlandia überein; er nennt uns aber folgende sechs Intervalle als Dissonanzen: den halben Ton, den ganzen Ton, die Quarte, den *tritonus*, die kleine Septime und die grosse Septime. Dies ist also ganz die spätere Intervallenlehre, wie sie alle guten Vocalcomponisten im strengen A capella-Satze angewendet haben und welche wir noch heutzutage unseren Studien im Contrapunkte (vergl. Fox, *gradus ad parnassum*, Wien 1725, — oder des Verfassers Contrapunkt, Berlin 1862) zu Grunde legen müssen. Es dürfte daher das vierzehnte Jahrhundert als eins der wichtigsten für die Entwicklung einer regelmässigen mehrstimmigen Musik anzusehen sein.

Johannes de Muris nimmt bei Gerbert, *Ss.* III, S. 306 »*de discantu & consonantiis*« übereinstimmend mit dem *compendium discantus* und dem Anonymus II Einklang, Quinte und Octave als vollkommene Consonanzen, die beiden Terzen und die grosse Sexte als unvollkommene an. In dem von Coussemaker *Ss.* III, S. 68 herausgegebenen Werkchen *ars discantus secundum* Johannem de Muris (welches also möglicherweise nicht von ihm selbst herrührt) finden wir dagegen schon die moderne Eintheilung. Das Schriftchen beginnt mit dem Fehler, dass daselbst nur fünf Consonanzen aufgezählt werden, obgleich die Zahl derselben, nämlich sieben, richtig angegeben ist; diese sieben sind: der Einklang, die kleine Terz [die grosse Terz,] [die Quinte], die kleine Sexte, die grosse Sexte und die Octave. Die hier in Klammer [] gesetzten fehlen bei Coussemaker*), werden aber später bei der Besprechung genannt.

*) Bei Coussem. heisst der Text: *Istarum autem specierum quinque sunt perfectae, scilicet unisonus,* [*tertia,*] *quinta,* [*sexta,*] *octava, duodecima & quintadecima.* Die Terz und Sexte, welche ich hier eingeklammert habe, stehen also fälschlicherweise dazwischen. Dieselben werden weiter unten angeführt: *Quatuor autem aliae sunt imperfectae, videlicet tertia, sexta, decima et tertiadecima.*

**) Philipp von Vitry (lat. *Philippus de Vitriaco*), Bischof von Meaux, ist in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts geboren und lebte noch 1358.

*) Hier, wie an den anderen Citaten sehen wir, wie fehlerhaft im Allgemeinen der Text in den Coussemaker'schen *Scriptores* überliefert ist, es dürften sich nicht alle solche Fehler immer leicht berichtigen lassen, so dass mancher Irrthum durch den Gebrauch des sonst so verdienstvollen Sammelwerkes entstehen kann. Ich lasse es dahin gestellt, ob alle diese Fehler in den Manuscripten enthalten sind, oder ob sie sich durch eine gewisse Flüchtigkeit des Herausgebers eingeschlichen haben. Im ersteren Falle wundert es mich nur, dass Coussemaker den Leser nicht auf dieselben aufmerksam gemacht hat.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Rinaldo, Cantate von Goethe, für Tenorsolo, Männerchor und Orchester componirt von **Johannes Brahms**. Op. 50. Berlin, Simrock. (Partitur 7⅙ Thlr., Clavierauszug 4 Thlr.)

H. D. In Tasso's befreitem Jerusalem wird der tapfere Rinaldo, welcher von der schönen Armida Zaubernetzen umstrickt in unmännlicher Selbstvergessenheit bei derselben verweilt, durch zwei zu diesem Zwecke abgesandte Ritter aus dem Christenheere dadurch befreit, dass sie ihm einen Diamantschild vorhalten, in welchem er sein eigenes Bild erblickt; von Scham und Zorn erfüllt, reisst er sein weichliches Gewand ab und folgt den Genossen. Armida eilt ihm nach und erhebt laute Klage; er aber bleibt kalt, redet ihr sogar verständig zu; da geht ihre Klage in heftigen Zorn über, und als er dennoch ungerührt absegelt, lässt sie noch einmal ihre Zauberkünste spielen; in grausigem Sturm und Gewitter verschwinden Palast und alle Herrlichkeit.

Diese Episode hat Goethe mit einigen Aenderungen zum Gegenstande einer Cantate gemacht, die weder erzählend noch eigentlich dramatisch, in einer Reihe charakteristischer Situationen und Stimmungen der Musik eine Grundlage bereiten will. Aus den zwei Rittern hat Goethe einen Chor von Rittern gemacht, die zu Anfang sich zur Abfahrt und Ausführung des Werkes ermuntern. Wie sie ankommen, wie sie Rinaldo treffen und mit sich zum Strande führen, wird nicht ausgeführt; Rinaldo ist es, der zuerst spricht; wir sehen ihn bereits schwanken in dem Gebote der Pflicht und dem Schmerze der Trennung, die ihm schon hier unabweislich scheint. Nachdem er sich dann in lebendigen Farben das vergangene Glück noch einmal ausgemalt, sprechen die Genossen die Absicht aus, die Wunde des Freundes zu heilen, und erst als sich die Erinnerung an Armide selbst der Seele Rinaldo's immer dringender bemächtigt, und ihn wieder völlig gefangen zu nehmen scheint, lassen sie ihn das eigene Bild in dem Spiegelschilde anschauen. Aufs tiefste erschüttert, beschliesst er nunmehr sich zu fassen und zu folgen, worin ihn der Chor bestärkt; auch das Erscheinen der Armida kann ihn in diesem Entschlusse nicht mehr wankend machen, wiewohl sie die alte Gluth noch einmal in vollem

Masse in ihm anfacht, so dass er, nachdem er die Zerstörung noch mit angesehen, nur mit der Wunde im Herzen scheidet. In einem Schlusschore sprechen dann alle Betheiligten noch einmal ihre Freude darüber aus, dass sie nun mit erneuter Kraft ihrem hohen Ziele zueilen werden.

Die Verschiedenheit, welche Goethe's Behandlung dieser Episode von der ursprünglichen des italienischen Dichters zeigt, lässt sich, wie uns scheint, ohne Schwierigkeit auf ihre Idee und Absicht zurückführen. Sie tritt vorzugsweise in dem Verhalten Rinaldo's nach dem Wiedererscheinen der Armide hervor, und man hat das erneuerte Hervortreten der Liebesgluth schwächlich und poetisch tadelnswerth finden wollen (s. den Wiener Bericht über die Aufführung des »Rinaldo«, Allg. M. Ztg. 1869 Nr. 10); wie uns scheint mit Verkennung der Absicht, ja der Dichternatur Goethe's. Für einen Dichtergeist, dessen Grösse in der Darstellung des menschlichen Herzens und seiner Kämpfe liegt, konnte eine Verzauberung und Entzauberung keine tiefere Bedeutung, keine innere Wahrheit haben, und er musste streben, was dort als Wirkung einer übermenschlichen und unfassbaren Kraft erscheint, aus menschlichen und sittlichen Motiven zu erklären. Für den Rinaldo Tasso's ist die Möglichkeit eines Conflicts nicht vorhanden, seine Liebe, eine Folge der Verzauberung, ist durch die Aufhebung des Zaubers völlig ausgetilgt. Die wahre menschliche Liebe aber verschwindet durch kein Machtwort, und auch wo der wägende Verstand, wo deutliche Erkenntniss des eigenen Selbst sie verbannen will, scheidet sie nicht ohne heftigen inneren Kampf; der Held bewährt sich als solcher, wenn er Sieger im Kampfe bleibt, ohne dass er dabei seine Natur zu verleugnen nöthig hätte. Ob es also tadelnswerth ist, dass nach dem erneuerten Anblicke des geliebten Gegenstandes das Gefühl noch einmal erwacht, wollen wir nicht entscheiden; dass es menschlich wahr ist, wird man nicht leugnen wollen, und ebensowenig also, dass durch die Goethe'sche Behandlung ein ganz entschiedener Fortschritt über Tasso hinaus gegeben ist. Dies ist der Charakteristik in hohem Grade zu Gute gekommen, die eigentlich erst hier möglich geworden ist. Hier erst tritt uns Rinaldo als wahres volles Menschenbild, mit dem wir empfinden können, entgegen: ein glühend liebender Jüngling, von seinem Gefühle bis zur Leidenschaft durchdrungen, und dennoch, wenngleich mit tiefem Schmerze, dem Gebote der Pflicht folgend. Ihm zur Seite ein Chor, nicht blos von abgesandten Schergen, die den Abgefallenen, den Schwachen und Feigen zurückholen wollen, sondern von wahren und warmen Freunden, die vollkommen mit dem Leidenden fühlen, und daher zwar mit Ernst, doch auch mit liebevoller Schonung denselben seinen Liebesbanden zu entreissen bemüht sind.

Dass durch diese Verlegung eines bei Tasso rein äusserlich behandelten Ereignisses in das Innere des Herzens auch der Musik in ganz besonderem Grade vorgearbeitet war, bedarf weiter keines Beweises. Obgleich nun zur Composition hierdurch geradezu einladend, ist doch bisher das Gedicht von berufener Hand nicht componirt worden. In der That ist auch die Aufgabe keine leichte: sie erfordert die Gabe einer feinen Charakteristik, einer geistvollen Auffassung der Situation, die Gabe ferner, die schönen Goethe'schen Worte in ihrer Tiefe und Prägnanz zu erfassen und mit wirklicher Schöpferkraft ein musikalisches Ganzes herzustellen, dem ähnlich, welches dem Dichter vorschwebte. Da alle diese Vorzüge Brahms in sich vereinigt, so ist die Wahl für ihn eine glückliche zu nennen, an welcher mancher Andere gescheitert wäre.

Hinsichtlich der Charakteristik zunächst hat er sich ebensowohl als treuen Interpreten der Goethe'schen Absicht, als auch, was sich hier aufs engste mit jenem Umstande verbindet, als selbständig denkenden Künstler gezeigt. Zu charakterisiren sind der Held selbst und der Chor seiner Genossen. Nicht der kalte und abstracte Rinaldo Tasso's, sondern nur Goethe's menschlich warm empfindender Jüngling ist es, der dem Tonsetzer als Gegenstand der Darstellung dienen konnte: es ist ganz der von feuriger Liebe erglühte Held, welcher nur mit schwerem Kampf und tief verwundetem Herzen, als die Pflicht ruft, den geliebten Gegenstand fahren lässt. Die hieraus hervorgehenden wechselnden Stimmungen der seligen Versenkung in das Gefühl, der leidenschaftlichen Aufwallung und Verzückung, der tiefschmerzlichen Resignation hat Brahms treffend und mit lebendigen Farben wiederzugeben gewusst. Aber auch die Rolle des Chores ist, wie dies ebenfalls schon Goethe angedeutet hat, eine völlig andere, als die eines, der nur mechanisch einen ihm gewordenen Auftrag ausführt; er nimmt durchaus inneren Antheil an dem Seelenzustande des Helden, empfindet mit das Schmerzliche desselben und ist sich seiner Pflicht bewusst, mit zarter Vorsicht das Unvermeidliche auszuführen und die geschlagene Wunde wieder zu heilen. Sehr schön und dabei mit den einfachsten Mitteln ist dies von Brahms wiedergegeben; es liegt über allen den Chorsätzen, welche die unmittelbare Ausführung der Aufgabe zum Gegenstande ihres Textes haben, ein milder, ruhiger, oft feierlicher Ton, der uns auch die Texteswerte in verklärtem Glanze erscheinen lässt.

Von dem Uebrigen werden wir am besten so sprechen, dass wir den Verlauf des Stückes in Kürze an uns vorüberführen. Nur wenige Verse sind es bei Goethe, die uns die geschäftigen Kämpfer in voller Rührigkeit und im Begriffe zeigen, übers Meer zu fahren und Rinaldo wiederzuholen. Was die Worte nur andeuten, hat Brahms zu einer grösseren Situation gestaltet, in welcher in einer, man möchte sagen epischen Weise das ganze Ereigniss vor unserem geistigen Auge, oder sagen wir besser vor unserem Gemüthe vorübergeführt wird; ein glücklich erfundenes, einheitlich gestaltetes, wirkungsvolles musikalisches Gebilde (*Allegro*, Es-dur $^{4}/_{4}$). Eine persönliche Charakteristik war hier noch nicht an der Stelle; dafür ist aber der Ausdruck der Situation und das zu demselben gewählte Colorit ein um so glücklicheres. Durch ein längeres Vorspiel werden wir gleich in dieselbe versetzt — nicht etwa durch eine äusserliche Malerei, sondern dadurch, dass die Motive und die Bewegung, welche später den Gesang begleiten, schon gleich in breiter Ausführung eingeführt werden. Zu ausgehaltenen Horntönen erklingen nacheinander aufwärts gehende Octavenfiguren auf B in den Blasinstrumenten, gleichsam leise rufende Signale; aus ihnen entwickelt sich, nachdem auch die Violinen in syncopirter Bewegung hinzugetreten sind, ein lang ausgespanntes charakteristisches Thema, mit dem Ausdrucke eines verlangenden Hinausschweifens in die Ferne, welches dem Geiste Bilder verschiedener Art vorführt. Nach einem kaum markirten Abschlusse beginnt dasselbe von neuem in der tieferen Terz (*Ges*) und gestaltet sich am Schlusse durch Imitation der Schlussfigur in verschiedenen Instrumenten mannigfaltiger; wir erhalten den Eindruck einer ruhelosen Bewegung und Erwartung. Diese erscheint in einem noch höheren Grade der Spannung, wo zu scheinbar leerer Octavenbewegung, nachdem die früheren Motive verstummt sind, kurze Rufe und leise Paukenschläge erklingen. In starkem Aufschwunge entwickelt sich hieraus die Dominantharmonie von Es — es scheint der Ent-

schluss zur Ausführung überzugehen; die Steigerung schliesst mit einem *Tremolo* in grösster Stärke (Ges-dur), nach welchem, bei Fortklingen der Harmonie, die Oboe eine innig süsse, bittende Weise anstimmt — es ist das Motiv der Bitte Rinalde's. Nachdem dieselbe in anderer Lage wiederholt werden, geht sie in Accordgänge der Blasinstrumente von süssem Wohllaute über; aber noch ehe man Zeit gefunden, sich dem Eindrucke derselben ganz hinzugeben, werden sie durch eine drängende Triolenbewegung der Geigen, mit welcher sich Theile des ersten Motivs verbinden, unterbrochen, und der Chor fällt lebhaft ein mit den Worten: »Zu dem Strande, zu der Barke«. Man wird die Feinheit und die Meisterschaft bewundern dürfen, mit welcher hier dem ungeduldig drängenden Sinne in mystischer Ferne bereits das Ziel gezeigt wird, so dass nun der Eintritt des Chores eine ganz eigenthümliche innere Motivirung erhält; und doch sind es rein musikalisch-technische Mittel, welche diesen Eindruck hervorbringen. Mit welcher treffenden Wahrheit der Componist charakteristische Situationen auch in kürzester Ausdehnung darzustellen im Stande ist, kann eine genauere Anschauung dieses Uebergangs zeigen. Noch sind wir ganz eingewiegt von dem seligen Liebesmotive:



da sehen wir plötzlich alles innere Leben sich regen und zu kräftigem Verfolgen der Bahn auffordern:





(man merke das originelle Paukenmotiv). Der Gesang bringt keine neue Melodie; zu einfacher, klarer und ausdrucksvoller Declamation ertönen im Orchester die uns bekannten Motive in immer neuen Wendungen; beschreiben lässt sich das nicht, es muss gehört werden, wie hier mit freudiger Kraft und Regsamkeit alles vorwärts treibt. Mit grosser Feinheit hebt Brahms im weiteren Verlaufe die Worte hervor: »Hier bewähre sich der Starke«. Die Bewegung schliesst plötzlich ab, um in neuer Harmonie wieder zu erstehen, und als nun die leere Octavenbewegung wieder erklingt, setzen jene Worte ein, wie als Resultat eines Nachdenkens, einer erlangten Gewissheit. Dieselbe Steigerung, wie im Vorspiel, führt nun auch hier zu dem erschütternden, uns mächtig erfassenden *Tremolo* — und sofort schliesst sich Rinalde's rührende Bitte »O lasst mich einen Augenblick noch hier« an, in chromatischem Auf- und Niedersteigen der Stimme, welches als der natürlichste Ausdruck des Bittens uns hier recht überraschend entgegentritt. Man fühlt, in wie natürlicher Weise die Worte Rinalde's sich dem vorherigen Satze anschliessen, und doch giebt das Gedicht kein Wort der Hinweisung hierzu; es ist lediglich eine Leistung der Musik und des Componisten, welche diese innere organische Verbindung hervorgerufen hat. Von dieser Stelle an ist nun die Bewegung beendigt und zu ruhigerer, einfacherer Begleitung folgen wir dem rührenden, tief empfundenen Gesange Rinalde's, in dessen Declamation, worin das chromatische Aufsteigen der Harmonie als wirksames Ausdrucksmittel verwendet ist, der Schmerz der auferlegten Trennung in eindringlicher Weise sich ausprägt. Zu einer ruhigen, wiegenden Begleitung tritt das erste Motiv wieder ein, als Rinalde die Worte singt »Ihr wart so schön, nun seid ihr umgeboren«; unnachahmlich reizend ist dieses Versenken in die Erinnerung und die demselben folgende Enttäuschung ausgedrückt; man kann sagen, nur die einfache Schönheit Goethe'scher Worte vermochte auch dem Tondichter so herrlichen Impuls zu geben. Wollte man demselben in das Detail seiner poetischen Schöpfung folgen,

so könnte man manche feine Züge erwähnen: wie er das Motiv, welches das Treiben der Genossen begleitete, in die Trostlosigkeit Rinaldo's hineinklingen, wie er zu den Worten »Was hält mich noch am Schreckensort« im Orchester, wenn auch im Mollklange, die Melodie des »Hier bewähre sich der Starke« anklingen lässt; der Chor verstummt zwar zu der Klage des Rinaldo, aber seine Anwesenheit und stille Einwirkung macht sich im Gemüthe desselben geltend, und so vereinigt sich alles dies, ohne äusserliche Malerei zu sein, zu einem vollen, reichen Bilde der tief und schmerzlich erregten Seelenstimmung Rinaldo's.

Aus völliger Versunkenheit erhebt sich eine anmuthige, sehnsüchtige Weise (As-dur, *Poco Adagio* $^{3}/_{4}$) in der Oboe, von den übrigen Blasinstrumenten reizend umspielt, zu welcher Rinaldo dann eine Arie anstimmt und in ihr die Rückerinnerung an das genossene Glück noch einmal in ganzer Fülle geniesst:



Bei dem durch und durch romantischen Charakter, der tieferregten Stimmung, dem vollen, je gesättigten Colorit in dieser Arie ist doch die knappe und durchsichtige Form derselben als besonderer Vorzug zu rühmen. Einzelne Stellen, wie das »Liebes Herz, ja schlage, schlage«, erinnern durch die Wärme des Ausdrucks an die schönsten Stellen der Magelonenromanzen. Diesem langsamen Satze folgt ein bewegterer (*Un poco Allegretto* $^{3}/_{4}$), in welchem die Erinnerung lebhafter wird und ein Bild des vergangenen Glückes förmlich noch einmal aufgerollt wird. Die Hauptmelodie, vielleicht weniger originell als manche der übrigen, drückt die Stimmung richtig und lebhaft aus; einzelne geistreiche Züge der Declamation (so der dreitaktige Rhythmus bei den Worten »Dieses Gartens weite Räume«) und des Ausdrucks, so z. B. das

Ro-sen an der Er-de hül-hen

treten hervor; überall ein edles, wahres Empfinden in einer gewählten, dem Gewöhnlichen durchaus entrückten Sprache, und getragen von einer ganz reizenden Instrumentation, welche schon der genannte Wiener Berichterstatter als einen Hauptvorzug des Werkes hervorhob. Dürfen wir hinsichtlich der harmonischen Behandlung ein Bedenken äussern, so wäre es dies, dass uns Brahms das Mittel der raschen Transposition von Motiven in weiter entlegene Tonarten, welche er mit grossem Geschicke handhabt, ein wenig oft anzuwenden scheint; was an besonders hervortretenden Stellen ein wirksames Mittel des Ausdrucks wird, darf nicht ein blos äusserer Schmuck werden.

(Schluss folgt.)

Ueber die Aufführung von Händel's „Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline".

Die Bemerkungen S. 95 der vorigen Nummer hier fortsetzend, sei zunächst daran erinnert, dass es sich nicht nur um ein Werk von grösstem Kunstwerth handelt, sondern auch um ein solches, dessen allgemein eingängliche Natur, dessen Popularität aufs entschiedenste bezeugt ist. Noch heute gehört das »Funeral Anthem« in England zu den beliebtesten Werken von Händel, obwohl sich bei der Art und Richtung der jetzigen englischen Chorvereine wenig Gelegenheit bietet, es öffentlich aufzuführen, und obwohl die edle liebenswürdige Königin, zu deren Preise und Grablegung es geschrieben wurde, dort fast so vollständig in Vergessenheit gerathen ist, wie bei uns. Die Musik hat sich lediglich durch ihre eigenen Mittel erhalten. Einen anderen Beweis für die Popularität dieses Tonwerkes hat Deutschland geliefert. Hier ist demselben bekanntlich das Unglück widerfahren, denjenigen auserwählten Werken beigesellt zu werden, die durch Hiller Schicht Mosel u. Co. verunstaltet sind, bei welcher Gelegenheit unsere Trauerhymne sich in eine Passionsmusik verwandelte, betitelt »Empfindungen am Grabe Jesu«. Als solche ist sie lange Zeit jahraus jahrein besonders in Leipzig, wo Schicht sie ins Werk gesetzt hatte, producirt, und erinnere ich, dass zwei namhafte Lehrer des dortigen Conservatoriums nach dem Anhören derselben, in dem Glauben eine originale Composition von Händel vernommen zu haben, die Köpfe schüttelten und meinten, es sei doch ein Unterschied, ob Händel »eine Passion mache« oder Bach. Heute erscheint uns dieser Weisheitsspruch lächerlich; aber er bleibt doch ein drastisches Beispiel von den Folgen solcher Verhunzungen. Möge dieses nun sammt und sonders der Vergessenheit anheimfallen und nur so viel daraus gemerkt werden, dass die Aufführung eines solchen Werkes mit der sichern Hoffnung unternommen werden kann, dem Publikum ein Tonstück zuzuführen, welches ihm abermals, und zwar nun in reinerer Gestalt, theuer werden und dauernd sich einprägen wird. Es handelt sich nur um die erste Einführung da, wo es gänzlich unbekannt ist. Welches möchte hier der beste Weg sein?

Bei der berühmten Gedächtnissfeier für Händel in der Westminster-Abtei 1784 wurden am ersten Tage (26. Mai) auch mehrere Stücke dieses Funeral Anthems gesungen. Hören wir hierüber den Festbeschreiber Burney: — »Nach all dem lärmenden Jubelgetöne des Te Deum, nach den mächtigen Schlägen der Pauke und den tönenden Stössen der Trompeten und Posaunen in dem Todtenmarsch (aus Saul) war der schöne, sanfte und wehmüthige Gesang aus diesem Anthem '*When the ear heard her* — Wessen Ohr sie hörte, der pries sie selig' dem Ohre labend und erquickend. Contrast ist die grosse Quelle unseres musikalischen Vergnügens; Abwechslung ist zur Anspornung der Aufmerksamkeit so nothwendig, dass eine Musikaufführung, der es an Gegensätzen fehlt, niemals einer sichern Wirkung gewiss ist. Diese reizende Melodie ist immer neu. Die folgenden Worte lauten '*She delivered the poor that cried* — Wer zu ihr um Hülfe rief'. Die allein singenden Discante, blos im Unisono von Discantinstrumenten begleitet, thaten bei den Worten 'Grossmuth, Güte und Trost war in ihrem Mund' eine herrliche Wirkung, in Ansehung des Contrastes mit der vollen Harmonie des übrigen Theiles dieses schönen Chors. Die Schönheiten dieses Gesanges schicken sich für jedes Land und Zeitalter; kein Wechsel der Mode kann sie vertilgen oder bewirken, dass sie nicht von jedem, der Gefühl hat, tief sollten empfunden werden. Nun folgte der Chor '*Their bodies are buried in peace* — Ihr Leib kam im Grabe zur Ruh'. Dieser vortreffliche Satz, voll feierlicher und ergreifender Harmonie, im Kirchenstil, fast ganz ohne Instrumente, ist eine

herrliche Einleitung zu der darauf folgenden erhebenden Melodie der Worte '*But their name liveth evermore* — Doch ihr Nam' lebet ewiglich': einer der eigenthümlichsten und angenehmsten Chöre, die ich kenne, und mit einer Genauigkeit, Stärke und Lebhaftigkeit ausgeführt, die unübertrefflich war. Jeder von den drei Sätzen dieses Begräbnissanthems schien so lebhafte Empfindungen rege zu machen, dass manche der Anwesenden selbst bis zu Thränen gerührt wurden«. Dass Burney mit diesen Worten einer eilig aufgesetzten Gelegenheitsschrift nicht flüchtige Eindrücke, sondern eine festbegründete Ueberzeugung aussprach, ersehen wir auch aus seiner Geschichte der Musik, in welcher er einige Jahre später (1789) offen gesteht, dass dieses Anthem an Ausdruck, Harmonie und angenehmer Wirkung seiner Meinung nach an der Spitze aller Händel'schen Werke stehe. (History of music IV, 419.) Und Reichardt, der es zur selben Zeit in London kennen lernte, hielt das Werk für so mannigfaltig, dass er sagen konnte: »das genaue Studium dieses einen Werks könnte ein ächtes Genie zum Componisten bilden«. (Studien für Tonkünstler und Musikfreunde 1792, S. 76.) Beide hatten ihre hohe Meinung — was man nicht vergessen wolle — durch die Londoner Aufführungen sich gebildet oder doch befestigt.

Hiermit möchte ich zugleich die Frage nach dem besten Wege, die Trauerhymne unter uns wieder bekannt zu machen, beantwortet haben. Man gebe zuerst nicht das Ganze, auch nicht die Hälfte, auch nicht (wie unser Frankfurter Berichterstatter S. 95 vorschlägt) zwei getrennte Hälften, sondern einzelne Sätze, und zwar die bei der Gedächtnissfeier 1784 in London gesungenen. Sie sind sämmtlich leicht zu executiren, mit Ausnahme des »*She delivered the poor*«, bei welchem die Discant-Soli ohne die Verwendung von Knabenstimmen schwerlich ihre volle Wirkung erreichen. Wo man solche nicht besitzt, thut man also wohl am besten, auch diesen Satz einstweilen wegzulassen.

Sind die hervorstechendsten einzelnen Sätze nun den Hörern bekannt und lieb geworden, so darf man getrost mit dem Ganzen vorgehen und wird dann eine Gesammtwirkung erzielen, die endlich auch eine wirkliche Theilnahme für die unbekannte, längst vergessene Königin erzeugt. Dies ist der natürliche Lauf bei Werken der Kunst und ein Prüfstein ihrer Güte; das Kunstwerk erzeugt durch seine Macht die Theilnahme für den Gegenstand, nicht umgekehrt der Gegenstand die Theilnahme für das Kunstwerk. »Was ist ihm Hekuba, dass er um sie soll' weinen?« sagt Shakespeare; es war lediglich das schöne Gedicht, welches den Schauspieler begeisterte. Wir sind allerdings heute in der Musik ziemlich weit abgeirrt von dieser allein kunstwürdigen Auffassung. Als die Bachgesellschaft vor einigen Jahren ein ähnliches Werk von Bach, die Trauerode auf den Tod einer sächsischen Königin (1727), herausgab, deren Text von Gottsched herrührte, hiess es in der Vorrede dazu wie folgt: »Es tritt nun die Frage an uns heran: können die Worte Gottsched's noch Theilnahme erwecken und erwärmen? Können wir nach 140 Jahren wirklich noch Trauer anlegen für die fromme Königin Christiane Eberhardine . . .? Wir glauben diese und ähnliche Fragen mit einem entschiedenen Nein! beantworten zu dürfen. Weder Interesse noch Theilnahme, weder freudige noch traurige Gefühle lassen sich für Personen, von denen man absolut nichts weiss oder deren Andenken erloschen, in näher eingehende Mitleidenschaft ziehen«. Hier ist also das Dichterwort »Was ist ihm Hekuba, dass er um sie soll' weinen?« buchstäblich genommen und sodann in trockner Consequenz geschlossen: »An sich würde es darum stets ein seltsamer Einfall genannt werden müssen, Gratulationscantaten und Traueroden für längst Verstorbene von Neuem absingen zu wollen«. Aber je nachdem! Es kommt lediglich darauf an, wie sie sind; der ganze Pindar ist nichts anderes, und Goethe nennt jedes wahre Gedicht ein Gelegenheitsgedicht. Das Erzeugniss der Kunst muss sich nur hoch genug erheben, um als solches für ferne Zeiten sichtbar zu bleiben; alles andere findet sich dann ganz von selbst. Hüten wir uns, den reinen künstlerischen Sinn zu trüben! Solches ist aber in dem genannten Falle leider sehr bedenklich geschehen, wenn uns zugemuthet wird, statt der originalen Trauerode (einer der besten Poesien, die Bach componirte) eine neue, mit Chorälen gespickte Umdichtung »auf den Tag aller Seelen« anzuhören. Wenn dergleichen noch jetzt geschieht, und zwar unter gesellschaftlicher Autorität, auch nirgends ein Protest dagegen laut wird, die Gesangvereine vielmehr arglos auf den Leim gehen: so haben wir eigentlich keine Ursache, über Schicht Mosel etc. zu spotten, denn was die Bachgesellschaft in diesem Falle gethan hat, ist ganz dasselbe. Leid thut mir nur — aus verschiedenen naheliegenden Gründen —, dass ich wieder derjenige sein muss, welcher gegen ein solches Verfahren den Mahnruf erhebt. *Chr.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** Sonnabend den 5. März veranstaltete Herr Reinhold Succo in der St. Thomaskirche ein Vocal- und Instrumental-Concert, in welchem er unter anderen Stücken ein für Chor, Solostimmen und Orchester wohlausgearbeitetes *Te Deum laudamus* von eigener Composition zur Aufführung brachte. Dasselbe besteht aus mehreren trefflich angelegten Chören und einem sehr wirkungsvollen Duett zwischen Alt und Tenor. Das Concert war insofern von einem gewissen Missgeschick heimgesucht, als unsere ausgezeichnete Altistin, Frau Professor Joachim, welche ihre Mitwirkung zugesagt hatte, am Tage zuvor an einer heftigen Halsentzündung erkrankte, so dass sie zu singen verhindert war und an ihre Stelle eine Schwester des Concertgebers, Fräul. Marthe Succo, eintreten musste, welche zwar eine sehr tüchtige Sängerin ist und ihrer Aufgabe in jeder Beziehung vollkommen gewachsen war, aber dennoch keinen Ersatz für die Leistungen der Frau Joachim bieten konnte. Die Orgelbegleitung, sowie den Vortrag eines Händel'schen Orgel-Concertes hatte der zu Landsberg a. d. W. ansässige königliche Musikdirector, Herr Adolph Succo, der Vater des Concertgebers übernommen, welcher immerhin ein gewandter Organist ist, aber nicht die vollendete Technik und Sicherheit seines Sohnes besitzt. Wir erwähnen dies nur, weil viele Zuhörer in dem Glauben befangen waren, dass Herr Reinhold Succo selbst die Orgelpartie übernommen habe und in Folge davon einige Zeitungen das Spiel in der Weise bemängelt haben, als wenn unser als Orgel-Virtuose anerkannt tüchtige Reinhold Succo Rückschritte auf seinem Instrumente gemacht hätte. (Ein solches Missverständniss liegt doch sehr nahe; denn man begreift nicht, warum ein Concertgeber auf seinem Instrumente zu Gunsten eines weniger Befähigten zurücktritt, namentlich bei neuen Stücken, mit denen das Publikum erst bekannt gemacht werden muss. *D. Red.*)

✱ **Berlin.** (Aufführung des »Paulus« in der Singakademie. Vergleich zwischen Mendelssohn und Lœwe.) Freitag den 18. März führte die Singakademie den Paulus von Mendelssohn auf. Die Aufführung war insofern von Interesse, als das erste Abonnement-Concert dieses Winters ebenfalls ein neueres Werk, nämlich den »Johann Huss« von C. Löwe brachte, und der Vergleich dieser beiden Oratorien nahe liegt. Wir haben uns in Nr. 51 des vorigen Jahrgangs ausführlich über das Löwe'sche Werk ausgesprochen und namentlich die natürliche Einfachheit der musikalischen Gedanken, das Sangbare sowohl in den Chören als in den Sologartien, die wohlangerichtete Instrumentalbegleitung u. s. w. mit Anerkennung hervorgehoben, dagegen bedauert, dass Löwe durch die Kleinlichkeit seiner Texte und einen entschiedenen Mangel an contrapunktischer Fertigkeit sich zu sehr nur in kleineren Formen bewegt, wodurch seine Werke auf diesem Gebiete nicht die genügende Verbreitung und Anerkennung bei dem grösseren Publikum gefunden haben. Es fehlt den Löwe'schen Oratorien das wirklich chorische Element, welches die Hauptsache im Oratorium ist. — Bei Mendelssohn ist das Verhältniss anders; er hat dem Chore allerdings eine bedeutsame Stelle angewiesen, aber seine Chöre leiden an einer gewissen Unsangbarkeit und harmonischen Leere in der Vocalpartie, die er durch eine übertrieben starke, fast betäubende Instrumentation zu übertünchen sucht. Da wo er sich in kleineren

einfacheren Formen bewegt, wie in einigen sanfteren Chören (»Siehe wir preisen selig«, »Das widerfahre dir nur nicht« u. a.), glückt ihm vieles wie seinem Vorgänger Löwe vorzüglich. Die leidenschaftlichen, oft fugirten Chöre sind aber durch die Ueberfüllung mit Blech geradezu unerträglich für die Sänger wie für die Hörer und veranlassen die ersteren zu einer dem Wohllaut höchst nachtheiligen Ueberanstrengung der Kehle, so dass auch der durch Grell's ausgezeichnete Leitung so musterhaft geschulte Chor der Singakademie sich an vielen Stellen durch zu starkes Singen übernahm. Wir sind daher der Meinung, dass ein Institut wie die Singakademie, welches seit seiner Gründung so treu an den wahren Grundsätzen der Vocalmusik festgehalten hat, die Mendelssohn'schen Oratorien nur höchst selten aufführen darf. Wir können nicht umhin, bei diesem Vergleich den Löwe'schen Werken den entschiedenen Vorzug vor den Mendelssohn'schen zu geben und, wenn dieselben auch nicht Werke im sogenannten grossen Oratorien-Stile sind, so sind sie doch anmuthige Gebilde eines genialen, von der Natur reich begabten Künstlers, der sich eben ganz selbst giebt, liebenswürdig, ohne Ziererei — oft geistreich, daneben bisweilen etwas trivial, aber immer musikalisch natürlich; und so sind seine Chöre einfach in den harmonischen wie in den rhythmischen Verhältnissen und daher sangbar und wohltönend. — Mendelssohn hat dagegen fast immer grossangelegte, lange, durchgearbeitete Stücke, in denen aber schon oft die Wahl des Themas unglücklich ist; ich erinnere nur an die fugirten Sätze: »Denn siehe, Finsterniss bedecket das Erdreich« und »Denn alle Heiden werden kommen und anbeten vor dir«, die, wie viele andere, den Eindruck eines wüsten Geschreies machen und nirgends die Worte zu schöner Declamation kommen lassen. Ferner ist die Rhythmik oft so gesucht unnatürlich, dass es dem Sänger unmöglich wird, den Text deutlich auszusprechen, z. B.

denn dei-ne Herr-lich-keit ist of - fen - bar

man denke sich dies Thema im Mendelssohn'schen *»Allegro vivace«* durch alle Stimmen gehend! — Schon bei den alten Griechen galt die vernünftige Regel, dass man als Auftaktsylbe (z. B. im jambischen Versmaass) auch eine lange Sylbe setzen könne, ja, dass es sogar schön sei, mit einer solchen zu beginnen, d. h. dem Auftakt eine gewisse Breite zu geben. Dies sollten auch unsere heutigen Musiker beachten; merkwürdigerweise findet man aber in neueren Werken so häufig das Gegentheil, und die Auftakte schrumpfen zu kaum messbaren Kürzen zusammen, z. B.

Der Erd-kreis

hier haben wir ein Sechszehntel, was kaum noch zu singen ist, wenn man in dem Worte »Erdkreis« den Vocal E (als Spiritus lenis) wirklich aussprechen will. Man konnte daher am Freitag auch nur »Drerdkreis« oder allenfalls »Dĕrĕrdkreis« vernehmen. Geht man von dem Gesichtspunkte aus, dass der Gesang, sei er ein- oder mehrstimmig, eine durch Rhythmos, Harmonie und Symphonie geregelte, gehobene wirkungsvollere Art der Declamation ist als die blos gesprochene Sprache, so kann man sich unmöglich mit der Mendelssohn'schen Vocalmusik einverstanden erklären und namentlich kann man es nicht gut heissen, wenn ein Institut wie unsere Berliner Singakademie, welches allein der Hebung und Veredlung des Gesanges dient, nicht strengeren Grundsätzen bei der Wahl der von ihm aufzuführenden Stücke folgt. — Leitung und Einübung hatte diesmal der Musikdirector Blumner übernommen; abgesehen von der bereits erwähnten grossentheils durch die Fehler der Composition veranlassten Heftigkeit und übertriebenen Stärke im Gesange (die allerdings von Seiten eines ruhigen Dirigenten etwas hätte gemildert werden können) war die Ausführung der Chöre correct und sicher. Die Solopartien waren im Sopran durch Frl. Decker und im Tenor durch den kgl. Domsänger Herrn Geyer vortrefflich vertreten. Die einzige Ausstellung, die wir an Letzterem zu machen hatten, ist die, dass er oft das einfach erzählende Recitativ etwas zu schleppend vorträgt. Im Recitativ ist bei sicherer Intonation die richtige Betonung, wodurch der Sinn der Worte dem Hörer verständlich wird, die Hauptsache, und jedes Bemühen, etwas Besonderes hineinlegen zu wollen, überflüssig. Die Altpartie hatte Fräul. Schwandy übernommen, welche ein sehr wohltönendes angenehmes Organ besitzt, aber ihre Vocalbildung und Aussprache noch etwas vervollkommnen kann. — Die Hauptpartie, der Paulus, war leider in den Händen eines noch gänzlich ungeschulten jungen Mannes, eines Schülers des Herrn M. Blumner, und wir begreifen nicht, wie der Letztere (Herr Blumner) seinen durch die Leistungen der Frl. Decker begründeten Ruf eines guten Gesanglehrers so leichtsinnig auf das Spiel setzen kann, — wir begreifen dies um so weniger, als derselbe Sänger erst vor Kurzem die schönsten Stellen des Händel'schen »Josua« (z. B. die kostbare Arie »Soll ich auf Mamre's Fruchtgefild«) durch seine unreine Intonation und Unbeholfenheit gänzlich unwirksam gemacht hatte, so dass sowohl im Publikum, als auch namentlich bei den Mitgliedern der Akademie selbst die allgemeinste Missstimmung Platz griff, was Herrn Blumner nicht verborgen bleiben konnte. Es erfordert das Interesse der Akademie, dieses durch seine Chorleistungen einzig dastehenden Instituts, dass künftighin auch auf die Einübung und Besetzung der Solopartien grössere Sorgfalt verwendet wird: einmal ist das die Singakademie, so lange sie öffentliche Concerte für Geld giebt, dem Publikum schuldig, zweitens ist es aber auch des Chores wegen nöthig; denn der Solosänger soll dem Chorsänger als Muster dienen, aber nicht umgekehrt. Dieser Vorwurf trifft eben so sehr den Sänger, welcher sich selbst beurtheilen noch nicht gelernt hat, als auch den Lehrer, der ihn veranlasst öffentlich zu singen.

* **Berlin.** Montag den 21. März fand das dritte Abonnement-Concert des Koteolt'schen Gesangvereins statt. Wir haben bereits mehrfach über diese Concerte berichtet und haben daher jetzt nichts Neues hinzuzufügen; Vortrag und Auswahl der Stücke sind dieselben geblieben. Den Anfang machte ein fünfstimmiges Lied von Leo Hassler, dem ein vierstimmiges Jagdlied von Ludw. Senffl folgte. Die dann folgenden Stücke waren von Vierling, Adolf Reichel, Mendelssohn, Taubert und Ferd. Hiller. Ferner trug der kgl. Concertmeister Herr De Ahna eine Aria für Violine von Seb. Bach und eine Ciaconne von Vitali mit gewohnter Sicherheit und Vollendung vor.

* **Berlin.** Bei der Universitätsfeier des Geburtstages Sr. Maj. des Königs, am 22. März, hielt der Decan der philosophischen Facultät, Herr Professor E. Curtius, die Festrede. Vor derselben sang der akademische Gesangverein ein von seinem Dirigenten, dem Professor H. Bellermann componirtes *Salvum fac regem* für vierstimmigen Männerchor mit obligaten Solostimmen und nach der Rede den 100. Psalm von Ferd. Schulte.

* **Wien.** Am 12. d. gelangte im Theater an der Wien auch Offenbach's neueste Operposse »Die Banditen« (*Les brigands*) zur Aufführung. Libretto: albern. Musik: nichtswürdig. Spiel: vortrefflich. Ausstattung: luxuriös. Erfolg: volle Häuser. Am 23. zum Besten des offenbachientischen Musikdirectors Genée daselbst gegeben, gratulirt ihm eine Zeitung Tags zuvor »schon im vorhinein« zu einer glänzenden Einnahme.

* **Karlsruhe.** Eine Symphonie-Soirée des Hoforchesters am 4. März hat insofern doppelten Reiz, als Franz Lachner aus München seine neueste Suite (C-moll) selbst zur Aufführung brachte, und Fräul. Murjahn ausser der Arie aus Così fan tutte: *»Per pietà«* einige Lieder (von Brahms, Rubinstein, Mozart's »Veilchen«) verheissen hatte. Was nun am meisten gewirkt hat, bleibe dahingestellt, jedenfalls war der Saal überfüllt. Der verdiente bairische Generalmusikdirector a. D. wurde mit entsprechenden Ehrenbezeugungen empfangen und aus seiner Suite besonders das Menuett mit Beifall begrüsst. Unsere vortreffliche Sängerin erregte Enthusiasmus wie immer. Den Höhepunkt der Orchesterleistungen bildete Händel's Orchester-Concert, wovon ein Satz auf stürmisches Begehr des Publikums wiederholt werden musste. Die Ouvertüre zu »Medea« von Bargiel wurde kühl aufgenommen — es ist eben nur viel moderner Weltschmerz nebst starken Reminiscenzen an Egmont und Coriolan darin. — Auch eine Soirée unserer Quartettspieler, welche am 9. d. M. folgte, war durch grossen Zudrang des Publikums ausgezeichnet, den sie ebenfalls den Liedern des Frl. Murjahn zu danken hatte. Die Hörer nahmen aber auch Schubert's D moll-Quartett recht beifällig auf, blieben dagegen bei Beethoven's Cis moll-Quartett, welches den Abend beschloss, zum Theil gelangweilt, obwohl die Aufführung durchaus gut war und sämmtlichen Spielern zu wahrer Ehre gereichte. Dass ein hiesiges Localblatt bei dieser Gelegenheit von der Verirrung des Geschmacks in Beethoven's letzten Werken sprach, diene zur Kennzeichnung der Kunstkritik, deren wir uns hier am Orte seit dem Rücktritte eines recht umsichtigen Kritikers zu erfreuen haben.

ANZEIGER.

[52]
Vacanz einer Organistenstelle.

Nachdem durch den Tod des Musikdirectors Anger der **Organistendienst** an der Hauptkirche St. Johannis zu Lüneburg erledigt ist, fordern wir Diejenigen, welche um die vacante Stelle sich bewerben wollen, hiermit auf, bis zum 1. Mai d. J. sich bei uns zu melden.

Wir bemerken, zugleich als Antwort auf verschiedene an uns ergangene Fragen, dass

1) an den Sonn- und Festtagen dreimal Gottesdienst in der Johanniskirche stattfindet,
2) ausser einigen Accidenzien ein fester Jahresgehalt von 259 Thlrn. 2 Ngr. 2 Pfg., aber keine Dienstwohnung mit der Stelle verbunden ist,
3) Gelegenheit zu grösseren musikalischen Aufführungen und zu Nebenverdiensten durch Ertheilung von Musik- und Gesangunterricht, sowie auch bei der Leitung von Musikvereinen in unserer Musik-liebenden Stadt reichlich sich darbietet,
4) weder für die Reise des Bewerbers behuf eines Probespiels hier an Ort und Stelle vor der Wahl, noch für die Reise des Erwählten bei seiner späteren Uebersiedlung nach hier Etwas vergütet, und
5) eine Aufforderung an die auf die engere Wahl Gestellten zur Abhaltung eines Probespiels demnächst ergehen wird.

In unserm eignen, sowie im Interesse der Herren Bewerber wünschen wir, dass den Meldungen, wie solches bei den eingelaufenen und von dem Magistrate der Stadt Lüneburg uns bereits eingehändigten auch zum Theil schon geschehen ist, Zeugnisse nicht blos rücksichtlich des Orgelspiels, sondern auch über die ganze musikalische Ausbildung, namentlich über Tüchtigkeit im Clavier- und Gesangunterrichte, über orchestrale Kenntniss und Leitung von Musikvereinen beigefügt werden, da bei der Wahl auch letztere von grosser Bedeutung sind.

Lüneburg, den 15. März 1872.

Der Kirchenvorstand, Abtheilung der St. Johanniskirche
Superintendent **E. Schultz**, Vorsitzender.

---

[52] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Mozart's Opern
in Partitur.
Neue kritisch revidirte Ausgabe von **Jul. Rietz.**

1) **Idomeneo.** Pr. 10 Thlr.
2) **Entführung aus dem Serail.** Pr. 2 Thlr.
3) **Schauspieldirector.** Pr. 2 Thlr.
4) **Figaro's Hochzeit.** Pr. 12 Thlr.

Unter der Presse:
Zauberflöte. Don Juan. Così fan tutte.

Vollständige Clavier-Auszüge
obiger Partiturausgabe entsprechend, Octav, roth cartonnirt:
Idomeneo 2½ Thlr. **Entführung** 2 Thlr. **Schauspieldirector** 20 Ngr.

Neue Clavierwerke
von
Stephen Heller.

		Thlr.	Ngr.
Op. 119.	Préludes, composés pour Mlle. Lili. Cah. I, II. à	1	—
- 120.	Lieder	1	5
- 121.	Trois Morceaux. (Nr. 1. Ballade. Nr. 2. Conte. Nr. 3. Rêverie du Gondolier)	1	—
- 122.	Valses-Rêveries	1	—
- 123.	Feuilles volantes	1	12½
- 124.	Kinderscenen	1	10
- 125.	24 Etudes d'Expression et de Rhythme. Cah. I, II. à	1	10

J. S. Bach's Matthäus-Passion
für Pianoforte mit Beifügung der Textworte bearbeitet von
S. Bagge. Pr. 1 Thlr.

Diese Ausgabe dient zunächst zum Genuss des Werkes am Clavier, zugleich ist sie aber sehr bequem zum Nachlesen in Proben und Aufführungen.

[54]
Nova-Sendung Nr. 1
von Adolf Bösendorfer in Wien.

	Thlr.	Ngr.
Behr, François, Op. 242. La Fée des Roses. Valse élégante pour Piano	—	25
—— Op. 243. Kaiser Franz Josef-Marsch für Piano	—	12½
—— Leichtbeschwingt. Polka-Mazur für Piano	—	12½
Hölzel, Gustav, Op. 153. Drei Lieder ohne Worte für Piano	—	20
—— Op. 152. Salon-Tänze, Walzer für Piano	—	20
Koch, Jos., Edler von Langentreu, Op. 32. Das Judenthum in der Musik. Kom. Chor für Männerstimmen. Partitur und Stimmen	—	25
—— Op. 27. Kunstmenagerie. Männer-Chor mit Clavierbegleitung. Partitur und Stimmen	1	—
—— Op. 28. Herr Knödel und Frau Schwammerlingin. Kom. Chor für Männerstimmen. Partitur und Stimmen	—	20
—— Op. 29. Der Stiefelknecht. Männer-Chor mit Clavierbegleitung. Partitur und Stimmen	—	15
—— Op. 42. Narrenpoesie. Schnell-Polka für Männer-Chor mit Clavierbegleitung. Partitur und Stimmen	—	20
Krill, Carl, Op. 4. Drei Fantasiestücke für Piano	—	20
—— Op. 5. Aus dem Familienleben. 7 Tonbilder für Piano Heft 1. 2 à 15 Ngr.	1	—
Löffler, Richard, Op. 152. Die Himmels-Leiter, Clavierstück	—	10
Löwenstamm, Franz, Op. 1. Drei Lieder für Tenor oder Sopran mit Piano	—	20
Stadler, Herm., Potpourri über Motive aus R. Wagner's Oper Die Meistersinger von Nürnberg, für Piano	—	15
—— Dasselbe für Piano und Violine	—	22

[55]
Billige Prachtausgaben.
Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,
durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.
Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.
Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 5 Ngr. n.
Athalia.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 5 Ngr. n.
Belsazar.*
Clavier-Auszug 1 Thlr. n. Chorstimmen à 9 Ngr. n.
Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 15 Ngr. n. Chorstimmen à 6 Ngr. n.
Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 12 Ngr. n. Chorstimmen à 5 Ngr. n.
Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 15 Ngr. n.
Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.
Samson.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.
Saul.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.
Trauerhymne.
Clavier-Auszug 15 Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 2 Ngr. n.

Indem ich mir erlaube, auf diese **billige und correcte Prachtausgabe** aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die einzige Ausgabe ist, welche mit der **Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft** völlig übereinstimmt, wesshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 6. April 1870. **Nr. 14.** V. Jahrgang.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Rinaldo, Cantate von Goethe, für Tenorsolo, Männerchor und Orchester componirt von **Johannes Brahms**. Op. 50. Berlin, Simrock. (Partitur 7½ Thlr., Clavierauszug 4 Thlr.)

(Schluss.)

Noch ist das Nachspiel der Arie nicht ganz verklungen, als der Chor eintritt, worin in langsamer und ernster Weise (*Moderato*, E-dur 4/4) die Genossen sich gegenseitig auffordern, leise heranzutreten, den Freund zu retten und seine Wunde zu heilen. Gerade hier bemerken wir schon ganz jenen eben erwähnten Charakter der Gefährten; tiefe Theilnahme mischt sich mit dem ernsten Gebote der Pflicht, und mit überraschender Wahrheit hat der Componist diesen Ton zu treffen gewusst. Sehr schön weiss er dies durch kurze Anrufe, denen das Orchester gleichsam nachklingend antwortet, zu charakterisiren (»Ach nun heilet seine Wunden«), und in der modificirten Wiederholung der Periode zeigt sich wieder, hier wie an vielen anderen Stellen, der künstlerische Takt; neben dem Gebote charakteristischen Ausdrucks bleibt das Gesetz einer einheitlichen, organischen musikalischen Gestaltung immer das herrschende. Nach dem Schlusse des Gesanges der Gefährten, während der Rhythmus desselben noch weiter geht, stimmt Rinaldo wieder, wie träumend, die Motive der Arie an (»Mit der Turteltaube Locken«), aber aus derselben entwickelt sich ein rasches Steigen des Affects und mit einer charakteristischen Figur leiten die Instrumente in einen schnellen Satz über (*Allegro*, C-dur 3/4), in welchem die Erinnerung an Armide selbst den höchsten Grad der Leidenschaft hervorruft; sie spricht sich in einer unwiderstehlichen, keine Grenzen kennenden Hast, die zur Gestaltung einer wohlgeformten Melodie kaum die Sammlung lässt, charakteristisch aus. Wo er der freudigen Feste gedenkt, nehmen Motive und Begleitung einen ganz dem entsprechenden Charakter an und stellen uns sein Gemüth in völliger Verzückung dar. Immer höher steigt die Woge der Leidenschaft: da treten in gewaltigem Einsatze die Mannen hervor, da »nicht länger zu säumen« ist, und gehen mit Ernst und festem Willen an ihr Werk (hier, wie überall, sind die Sätze unmittelbar mit einander verbunden). Sie sprechen ihre Absicht hiezu in einem charakteristischen Tonsatze aus (*Allegro non troppo*, C-moll 3/4), welcher uns in einer in den Stimmen nacheinander eintretenden Figur, in imitirter Bewegung, dieselben an ihr Werk schreitend zeigt. Der Anklang an den strengen Stil passt vortrefflich zu dem ernsten Inhalte; namentlich ist der gemeinsame Anruf Aller: »Wecket ihn aus seinen Träumen«, von wunderbarer, unwiderstehlicher Kraft, die sich in schnellem Aufschwunge steigert, als die Gefährten ihm den diamantenen Schild vorhalten. Die Streichinstrumente bleiben plötzlich auf *Des* stehen und halten dieses in einem längeren Satze (*Poco sostenuto*, Des-dur) fest ununterbrochen fest, während die Blasinstrumente sich in kurzen Anrufen ablösen — eine sprechende Musik, wenn auch die Worte für den Augenblick verstummt sind. Mit dem Ausdrucke tiefster Erschütterung und Beschämung ruft Rinaldo »Weh, was seh' ich, welch ein Bild«, und als nun der Chor einfach und ernst erwiedert: »Ja es soll den Trug entsiegeln«, deutet die Lösung der förmlich gebannten Harmonie nach dem klaren *Des* diese Entsiegelung in wunderbar feierlicher Weise an. Mancher wird hier Programmmusik, Darstellung eines Ereignisses, gewöhnliche Malerei sehen wollen; wir würden dies für eine höchst übereilte Auffassung halten müssen. Plötzliches Erschrecken, Gefangennahme der Sinne, Umstrickung derselben von einem Gedankenbilde, von welchem sie sich nicht lösen können, des sind Seelenzustände, die der Musik sehr wohl zugänglich sind; und wenn dieselben in der Seele des schöpferisch begabten Tondichters Motive entstehen lassen, welche uns mit gewissen äusseren Veranlassungen jener Stimmungen Analogien zu bieten scheinen, so ist uns das zur Erforschung der Mittel, durch welche der musikalische Ausdruck zu Stande kommt, von Interesse und näherer Erforschung werth, während nur oberflächliche Anschauung hier von Nachahmung sprechen könnte.

Ein sich anschliessender Satz (Fis-moll) lässt Rinaldo allein hervortreten, der, zu völliger Selbsterkenntniss gelangt, wenn auch noch tief bewegt, den Entschluss sich zu fassen und umzukehren kundgiebt; mit demselben Motiv, welches vorher die ihm zusprechenden Gefährten angewendet hatten, giebt er am Ende des Satzes diesen seinen Entschluss kund, und feierlich erklingen die Posaunen in vollen Accorden und gehen demselben gleichsam die Weihe. Der feierliche Ernst, mit welchem Brahms diese ganze Scene aufgefasst und wiedergegeben hat, klingt auch in dem folgenden Chore noch nach, in welchem die Genossen, und zwar zuerst nur ein Theil derselben, die Aufforderung zur Rückkehr aussprechen, in einem marschartigen Satze (*Allegretto non troppo*, A-dur 2/4), dessen

Motive aber weit mehr ruhige Sicherheit, als Jubel und Ungeduld athmen; die Männer bleiben ihrem Charakter auch hier treu:

Clar. (u. Fag. in 8va.)

(Violinen, Viola, Celli)

8va

Ein neues Motiv wird hervorgerufen durch die Wiedererinnerung an Krieg und Ruhm, und im Wechsel der Motive, welche durch Instrumente und den Eintritt des ganzen Chores gesteigert erscheinen, verläuft dieser Satz in formeller Einfachheit und Klarheit. Schön erhebt sich aber die Stimmung am Schlusse, wo in breiteren Rhythmen der Held an die Tugend der Ahnen erinnert wird. Während nun der Chor allmälig in einzelnen Rufen verklingt und wir denselben die Abfahrt vorbereitend uns denken, wird Rinaldo der letzten und stärksten Prüfung ausgesetzt. Armide zeigt sich (»Zum zweiten Male seh ich erscheinen« u. s. w.) und ihr Jammer facht noch einmal die Liebesgluth in Rinaldo an. Ein Motiv mit dem Ausdrucke unsteten Suchens und trostlosen Leides, zuerst in den Saiteninstrumenten abgebrochen angedeutet, dann in der Oboe in weiter Ausführung (*Andante con moto e poco agitato*, A-moll $^6/_8$), sehr stark in chromatischen Tonfolgen sich bewegend, führt uns die klagende Armide lebhaft vor die Seele; mit diesem in verschiedenen Instrumenten und Lagen erscheinenden Thema mischt sich dann der unruhige Gesang Rinaldo's, dessen Stimmung, von jenen Stimmen gleichsam umstrickt, zusehends heftiger erregt, und auch durch die halb schmerzlichen, halb unwilligen Rufe des Chores nur wenig beschwichtigt wird. Wir unterlassen nicht darauf hinzuweisen, dass auch hier die in dem Gedichte vorausgesetzte Anwesenheit der Armide nicht etwa durch eine äusserliche Malerei, sondern durch rein musikalische Mittel, dadurch dass ihre auf Rinaldo's Herz wirkende Klage mit dessen Schmerz verbunden zum Ausdrucke kommt, versinnbildet wird. Vergeblich verhallt die Klage; da verkünden dumpfe und unheimliche Paukenschläge das Herannahen der Zerstörung. In schneller Bewegung (*Allegro con fuoco*, C-moll $^4/_4$) erklingt das Motiv des ersten Chores, aber nicht in jenen anmuthig ins Weite strebenden Wendungen, sondern in herben Gängen, durch lauter grosse Terzen aufsteigend und dann in eine bewegte, unruhig hin und her eilende Achtelfigur ausgehend. Auch Armide sucht den Helden wiederzugewinnen, aber nicht aus edlen Motiven und höherer Pflicht, wie die Genossen, sondern von wilder Leidenschaft getrieben. Diese ihre Leidenschaft, welche sich in dem Tumulte der Begleitung erkennbar kennzeichnet, ruft in Rinaldo abgebrochene Worte des Schreckens und der Verzweiflung hervor; der Chor bestätigt das Gesagte bald in leiser Wiederholung, bald ernst und feierlich, bald mit nachdrücklicher Entschiedenheit. Die Worte treten hier vor der Gesammtidee des Stückes zurück; es muss wiederum beachtet werden, wie es lediglich der Kunst des Componisten gelungen ist, aus den Andeutungen des Dichters eine lebensvolle Situation von unmittelbar ergreifender Wahrheit geschaffen zu haben. Der Sturm der Zerstörung, den Rinaldo's Worte angekündigt, klingt in langem Nachspiele des Orchesters aus; dann stimmt der Chor in feierlichstem Ernste (*Andante*, C-dur $^4/_4$) den Dank für die Erhörung der »Gebete der Frommen« an, in dessen Motive nun Rinaldo »im Tiefsten zerstöret«, doch nicht widerstrebend, einstimmt. Wie freundlich ermuthigend, ohne jede Spur von Härte und Vorwurf, klingen die Anrufe »Noch säumst du zu kommen?« und wie rührend und eindringlich mischt sich mit dem allmälig dringlicher werdenden Chore Rinaldo's Klage über die »unglückliche Reise«! In jeder Beziehung, nach Ausdruck, Erfindung, Bau des Ganzen, allmäliger Entwicklung und schliesslich auch Instrumentation ist dieser Satz ein Meisterstück; und gerade hier kam es uns zum Bewusstsein, dass wenn schon Goethe das Ereigniss menschlicher gefasst hat, als wir es bei Tasso lesen, Brahms auf diesem Wege noch weiter gegangen, dass er durch die Musik uns das Leiden des Helden und die tröstende Sorge seiner Genossen unserem Gemüthe in noch weit höherem Grade nahe gebracht hat.

Diese, in dem Verlaufe des Ereignisses begründete charakteristische Gegenüberstellung der Träger der Begebenheit tritt nun im Schlusschor (»Auf dem Meere«, *Allegro*, Es-dur $^3/_4$) durchaus zurück, und macht hier der lebhaften Freude und Erwartung des neuen Strebens zu dem hohen Ziele Platz. Es ist ein aus mehreren kleineren Sätzen sich aufbauender, in grossen Zügen entworfener und doch bis aufs Feinste im Detail ausgearbeiteter Chor, ganz von rasch pulsirendem Leben durchdrungen. Zu schneller Bewegung des Orchesters ertönen zuerst einzelne Rufe einzelner Stimmen, denen dann jedesmal die übrigen folgen, bis der volle Chor eintritt und nach längeren vorbereitenden Perioden in einem freudigen Thema, zu einer marschartigen Bewegung der Blasinstrumente, den Gipfelpunkt seines Jubels findet. Nachdem der erste Chorsatz beendigt ist, theilt sich der Chor, und es beginnt nun in den gegenseitigen Zurufen Einzelner

Wie sie kom - men wie sie schwe - ben

Basso

wie sie kom - men wie sie

wie sie kom - men schwe - ben

ein so frohes reiches Leben, durch die feinsinnige Begleitung noch gesteigert, dass man sich mit wahrem Behagen diesen reizenden Klängen überlässt. Mit grosser Feinheit ist auch hier wieder die Instrumentation behandelt, welche mit den einfachsten Mitteln den Charakter des Stückes ungemein hebt; von schöner Wirkung ist ferner das in langsamerem Rhythmus gesungene »und verweilen so verträglich«, während die Instrumente die Melodie weiterführen

und dieselbe zu einem langen Nachspiele erweitern, aus welchem sie dann die Bewegung des Anfangs wieder entwickelt, wenn auch mit manchem Neuen und Ueberraschenden; denn eine Wiederholung ist bei Brahms niemals ein blosses Abschreiben, und seine reiche Schöpferkraft weiss immer neue Züge beizufügen. Auch das Thema des zweiten Stückes geht noch einmal in anderer Tonart an uns vorüber und leitet weiter zu einem Chorsatze von mächtig grossartigem Ausdrucke, in welchem die freudige Erwartung ausgedrückt wird, dass die Kämpfer nun mit erneuerter Kraft dem grossen Ziele entgegeneilen werden. Ein lebhaft bewegter Schlusssatz, manchen ähnlichen analog und doch mit interessanten Zügen im Einzelnen, beschliesst das Stück, und in dem Jubel dieser letzten Chöre, der das Gelingen der Unternehmung, den Erfolg des am Anfange zum Ausdrucke gekommenen Suchens zu erkennen giebt, schliesst sich auch das Werk selbst zu schöner Einheit zusammen.

So hat uns also Brahms wieder mit einem ganz eigenthümlichen neuen Werke seiner Muse beschenkt, welches, wie wir nicht zweifeln, von neuem auf diesen reichen und tiefen Geist den Blick richten wird. Wer sein Schaffen im Einzelnen verfolgt, wird im Ausdruck und der Erfindung denselben Grundcharakter wiederfinden, wie in seinen früheren Werken, und er wird in der schönen Rundung der Sätze und Perioden, in der klaren Durchsichtigkeit von Harmonie und Instrumentation, kurz in dem reizenden Wohllaute des Ganzen Vorzüge finden, die uns den trefflichen Meister auf der Bahn des Wahren und Schönen immer weiter schreitend, immer sicherer dem Ziele zueilend erkennen lassen.

E. de Coussemaker: Scriptorum de musica medii aevi nova series a gerbertina altera. Tom. III. Paris, Durand. 1869. XL, 524 S. in Quart.

Der dritte Theil des Coussemaker'schen Werkes enthält 40 Stücke von mittelalterlichen Musiktheoretern meist des 14. Jahrhunderts. Nach früheren Anzeigen des ersten und zweiten Theiles bedarf es keiner Wiederholung über den Geist und Plan der Coussemaker'schen Bücher. Anerkannt wird bleiben des Verfassers emsige Arbeit und mannigfaltige Kunde; mit Bedauern dagegen sieht man den Werth seiner Gaben geschmälert durch die Art und Weise der Herstellung, der Anordnung und Auswahl. Dem höflichen Lobe gegenüber, das dem fleissigen Autor leichthin gespendet wird, verhallen die Stimmen derer, die den sichtbaren Schwächen Abhülfe wünschen, um jene Schriften erst recht fruchtbar zu machen. Einen Hauptmangel, der doch am ersten heilbar schien, finden wir nicht erledigt: Das berühmteste Werk Joh. de Muris *Speculum musicae*, im ersten Theile g a n z versprochen, im zweiten »wegen typographischer Hindernisse« (Tom. II, Praef. XVI) zu dem Torso des 6. und 7. Buches castrirt, ist und bleibt nun, wie es scheint, unvollendet, während doch schon 1868 die dringende Mahnung laut ward, Coussemaker möge die nach seiner eigenen Versicherung höchst bedeutsamen fünf ersten Bücher nachliefern, ehe es zu spät sei. Was Gerbert in die theuer und mühevoll hergestellten Scriptores nicht mehr aufnehmen zu können beklagte, hätte bei Coussemaker schon ehrenhalber Aufnahme finden müssen, und das »typographische Hinderniss« wäre durch sparsameren Papierverbrauch sicher gehoben. Alle Werke Coussemaker's sind äusserlich schön, zum Theil glänzend hergestellt: Druck, Papier, Facsimiles imponiren dem Blick, vertheuern aber die Editionen um so empfindlicher, als der Inhalt hinter solchem Aufwande zurück bleibt, da die Kritik und Correctur viel zu wünschen übrig lässt, und von dem Gegebenen manches werthlos ist, was Anderem, Mehrberechtigten den Raum nimmt. Hat doch sogar zum zweiten Mal ein Versprochenes: *Tinctoris* »Oeuvre complète d'après 3 mscr. du XV. siècle«, wie es in der französischen Ankündigung heisst, keine Stelle gefunden. Wollte Coussemaker das entschuldigen mit der vorzüglichen kritisch exegetischen Ausgabe, die H. Bellermann schon 1863 in Chrysander's Jahrbuch gegeben? Aber das konnte er längst wissen, bevor er die letzte Ankündigung erliess; man misset ihn nur mit gleichem Maass, womit er Andere misset, z. B. Fétis — wenn man hier die peinliche Frage stellt: ignorantia oder ignoratio? Jetzt wird noch ein vierter Theil als Abschluss des Ganzen versprochen. Kaum besorgen wir, dass der bevorzugte Editor Rücksicht nehme auf die bescheidenen Wünsche eigensinniger Particularisten, die in jedem derartigen Werke neben dem diplomatischen Werth auch etwas fürs Herz verlangen, ein dauernd Fruchtbares, das nicht allein um sein bemoostes Alter preiswürdig sei. Diese Sorge jedoch soll uns nicht abhalten, das Gute und Böse zu scheiden, das Werthvolle im vorliegenden Buche anzuerkennen. Es enthält unter den gesammten 40 Abhandlungen 13 anonyme, die übrigen 27 vertheilen sich in 1 von Marchettus de Padua, 4 Philipp de Vitriaco, 3 Joh. de Muris, 5 Prosdocimus de Beldemandis und andere, weniger bekannte Namen.

Von Marchettus ist nichts Erhebliches, was Gerbert's Mittheilungen ergänzte oder überträfe, gebracht; auch nicht von dem räthselhaften schon in früheren Büchern besprochenen Joh. a Garlandia. Dagegen ein erfreulicher Zuwachs kommt uns zu gut durch Philipp de Vitriaco (= Vitry, wahrscheinlich unter neun gleichnamigen Städten das Vitry en Auvergne), der zwischen 1290—1361 Bischof in Meaux gewesen. Sein Name ist Burney und späteren Historikern geläufig, seine Werke und Leben wenig bekannt, obgleich die Zeitgenossen ihn rühmen als flos et gemma cantorum. Die hier vorliegenden Stücke: Ars nova, Ars contrapuncti, Ars perfecta sind für den jener Sprache Gewohnten fliessend und wohlverständlich, wenn auch wortreicher als nöthig, und weit entfernt von dem markigen Ausdruck Franco's und Marchetto's; auch Joh. de Muris ist trotz seiner mystisch scholastischen Ausschweifungen ausgiebiger und belehrender. — Vitry's *Ars nova* giebt allgemeine Einleitung, danach Erklärung von Intervallen, Tonleitern, Tonnamen und Mensuren, letztere mit weitläufiger Darlegung der m. perfecta und imperfecta = triadischen und dyadischen Taktirung. — Wichtiger ist das zweite Stück *Ars contrapuncti*, in welcher nach Coussemaker's Annahme das Wort Contrapunctus zum ersten Mal gebraucht ist. Es lebte aber mit Philipp de Vitriaco gleichzeitig Joh. de Muris, der jenes Wort ebenfalls anwendet; — da nun Philipp de Vitriaco 1361, Joh. de Muris 1370 gestorben sein soll, so wäre die Priorität noch immer zweifelhaft, so lange nicht die bezüglichen Abhandlungen auch chronologisch feststehen. Man würde dem vielgewandten Coussemaker als Besserunterrichteteu gern aufs Wort glauben, wenn nicht ähnliche Fragen ihn mehrmal irre geführt hätten, z. B. bezüglich der consonirenden Terz und Sexte, deren Einführung — inventio — hier laut Praef. S. XII unserm Ph. de Vitriaco zugeschrieben wird, während Coussemaker doch aus seinem eigenen Werke Tom. I, 119 wissen konnte, dass Franco v. Cöln dieselben Consonanzen just 100 Jahr zuvor in der Ars Cantus mensurabilis Kap. XI ausdrücklich und namentlich aufführt; — auch ist im selben Kapitel Motettus und Rondellus genannt, während bei Coussemaker nochmals Ph. de Vitriaco deren glücklicher Finder heisst. — Eher möchte man Coussemaker den patriotischen Fund gönnen, dass der déchant im 11. s. von Franzosen erfunden sei (Coussemaker's Art harmonique aux 12., 13. s. S. 39, 132) — in jener Zeit, wo noch fränkische Art in Carlowingien überwog. . . . . Des Gesammtergebniss aus Ph. de Vitriaco's

Schriften ist nicht ganz so reich wie nach dem Umfange zu erwarten. Sehr ausführlich sind Intervalle, Noten, Mensuren und Ligaturen behandelt, die Beispiele anschaulich belehrend, die Uebersicht der gültigen Lehre klar und fasslich: aber vom eigentlichen Contrapunkt ist noch Verhältniss gar zu wenig gegeben. Mehrstimmige Sätze fehlen ganz; nur die Regulae discantus, d. h. Lehrsätze von Fortschreitungen der Stimmen, sind flüchtig verzeichnet auf vier Seiten unter 33.

Mannigfaltig sind die Gaben aus Joh. de Muris' Werken. Das erste Stück: Libellus *Cantus mensurabilis* nennt sich selbst »Compilatio secundum Mag. Joh. de Muris«: es enthält die Mensurallehre weitläufig, ohne eben geschwätzig zu sein, könnte also etwa für die Aufzeichnung eines Schülers gelten. — Die *Ars Contrapuncti* ist vor vielen anderen ausgezeichnet durch gute Beispiele, reichlich, brauchbar und zum Theil künstlerisch schön, obwohl nur kurze Melismen, nicht ausgeführte Cantilenen; vorzüglich wohllautend sind die Contrapunkte S. 62, 64, 67, einige darunter klingen ans Volkslied an. — Das dritte Stück: *Ars Discantus* ist wunderlich mannigfaltig. Manche Materien sind den gleichnamigen Stellen in der Ars Contrapuncti sehr ähnlich, bald Wiederholungen bald Ausführungen; und doch ist es unmöglich, beide so auf einander zu beziehen, dass eine ein Theil der anderen sei; ganz richtig äussert daher Coussemaker Praef. S. XX, es scheine wohl dieses letzte Stück in seiner dunklen Anordnung ebensowohl wie das vorige eher secundum eis (nach dem Mscr.) *per* Joh. de Muris geschrieben. — Uebrigens sind auch in der Ars Discantus schätzbare Einzelheiten: zuerst einfache, sehr wohllautende contrapunktische Melismen, dann Regeln über Schlussformeln, Behandlung der Stimmen in weiter Lage und Vielstimmigkeit — hierauf folgen mitten eingesetzt einige Kapitel über Ligaturen, dann mehrere ausführliche über modus, tempus, prolatio. Die folgenden Kapitel de composit. contrapuncti und de comp. carminum, wiederum der künstlerischen Lehre angehörig, stehen dort wie hinein geregnet, indem gleich darauf de proportionibus verhandelt wird, d. h. von akustisch musikalischen Rationen. Die letzten Kapitel: de octo tonis, diffinitiones accidentium . . . Quaedam notabilia utilia . . . . Conclusiones de perfectione u. s. w. sind so ersichtlich verwirrt in der Anordnung, dass trotz manches brauchbaren Lehrsatzes im Einzelnen das Ganze unerquicklich und unfruchtbar bleibt. — Diese drei Stücke also sollen uns entschädigen für die Entbehrung des ächten Joh. de Muris! Laut erster und wiederholter Ankündigung hoffte man auf dieses Meisters Hauptwerk, das so wenigen Lesern bisher zugänglich war; die Unterlassungssünde des Editors wird sich selber strafen.

Lobenswerth ist die Herausgabe des Prosd. de Beldamendis (gewöhnlich Beldomendis, von einigen Beldimandis genannt), eines Paduaners c. 1408—1422, auf den Forkel grosse Stücke hält, was er auch um seine zwar übelklingende aber lehrhafte Sprache verdient, während er Neues oder Originelles nicht bietet. Sein berühmter Landsmann Marchettus ist der Hintergrund seiner Lehre, obwohl er ihn mehrmal corrigirt, auch ihn für minder gelehrt hält als sich selber (XXVII, 196).

Ein unbekannter Mönch Guido, den Coussemaker ins Jahr 1400 setzt, hat löbliche Klarheit in der Mensurallehre, und ist vielleicht der erste, der ein Bild des angeblich von Engländern*) erfundenen Faulxbordon giebt S. 289, jener in Terzen und Sexten fortschreitenden Singweise, die sich noch spät in der kirchlichen Psalmodie erhalten hat; was den päpstlichen Sängern bis in unsere Zeit unter dem Namen falso bordone geläufig ist, hat etwas andere Bedeutung. — Der ihm folgende Antonio de Leno, sonst unbekannt, giebt in wohllautendem Italienisch einen klaren Grundriss der Regulae Contrapuncti mit belehrenden Beispielen, die fast allesammt richtig und vollständig sind, ein Vorzug gegenüber vielen anderen Fragmenten in Coussemaker's Sammlungen.

Von den übrigen namhaft verzeichneten Scr. ist Einzelnes interessant, der grössere Theil aber giebt Weniges, was in den Hauptbüchern der Zeit nicht ebenfalls, und vollständiger, zu finden wäre. — Henricus de Zelandia erfüllt nicht die hohen Erwartungen, die durch Ambros' Lobeserhebungen erweckt sind: das freilich nur zu kurze Fragment S. 113—116 sagt nichts als Tonnamen, auch weiss die Vorrede nichts von seiner Zeit und Verhältnissen zu sagen. Christian Sadzé de Flandria zeichnet sich aus durch gutes Latein und deutliche Lehre über rhythmische Verhältnisse; er ist ein Commentator, vielleicht Schüler Joh. de Muris'. — Philippotus Andreas bringt in höchst abgeschmackten Hexametern bekannte Regeln mit verzwickten meist unbegreiflichen Beispielen. — Aegidius de Murino zeigt in einfachen Sprüchen, wie die Mehrstimmigkeit sich aufbaue: markenswerth ist, wie er die Mehrtonigkeit Einer Sprechsylbe empfiehlt, eine Freiheit, die von Aristophanes bis auf die päpstlichen Concilien herab oft getadelt, oft verspottet, doch immer siegreich geblieben ist — S. 125: »Aliquando necesse est extendere multas notes super pauca verba, et istud vocatur colorare motetos«. — Auch in Philipp de Caserta und Vernius da Anagnia findet sich manch gut Körnlein über Notenschrift und Zeittheilung. — Theodoricus de Campo enthält Apophthegmen, wie es scheint dem Aristides Quintilianus nachgeahmt, dergleichen selbst in unbehülflichem Ausdruck für den lebendigen Unterricht nicht ganz fruchtlos mag gewesen sein. — Endlich der Engländer Hothby 1474 ist seines klaren und fehlerfreien Lateins halber willkommen; zwar bringt auch Er meist Bekanntes, doch lässt man sichs der guten Form willen gern gefallen, ihn den mancherlei verglichenen Lehrbüchern beizugesellen. Neu ist seine Erwähnung des croma und semicroma, womit die kleinsten Notenfiguren, unseren Vierteln und Achteln ähnlich, benannt werden, welche Namen noch den heutigen Italienern und Franzosen geläufig sind, aber für die nächst kleineren Brüche Achtel und Sechszehntel (croma, franz. croche. Auch Beethoven bedient sich der Namen in der Sonate Op. 106 zur Bezeichnung des Tempo am Anfang des Largo). Neu ist ferner auch die naive Eintheilung der Contrapunktsregeln in 4 essentiales, 4 accidentales, 2 placabiles, letztere verstanden als piacevole gefällige anmuthgebende; eine Weiterführung dessen, was damals die kindlichen aber ernstgemeinten Melodielehren anstrebten.

Unter den 13 anonymen Scr. sind hervorzuheben der I., V., XI. — Anon. I c. 1350 ist interessant durch seine ausführliche Consonanzlehre. Für die Sprache der Zeit ist anzumerken, dass er, was auch bei Anderen vorkommt, einigemal Consonare gebraucht für *Zusammenklang im Allgemeinen*, so dass »consonantiae discordantes« 335ª genannt werden = widrige Zusammenklänge z. B. tonus d. h. Secunde; consequent braucht er auch nur concordantia für das, was jetzt Consonanz heisst. *Dass er, der erste nach Muris, die Quarte discordantia nennt, ist ein wichtiger Fortschritt aus der griechischen Theorie zur modernen. — *Anon. V* ist zu loben um die Einfachheit und Consequenz seiner Mensurallehre; wir erfahren freilich auch, welche Mühe die Notenschrift kostete, als zu den übrigen mehrdeutigen Zeichen noch rothe und schwarze Noten zweideutigen Sinnes hinzukamen (396ª). Das überkünstliche Schrift- und Mensurwesen gehört insonderheit dem 14. und 15. Jahrhundert an; erst die Niederländer seit dem Ende des 15. Jahrh. machten der Schriftverwirrung ein Ende. — *Anon. XI*, von allen der umfangreichste (416—475), giebt so

*) Der Engländer Hothby 1474 erwähnt das f. b. nicht, doch kann das zufällig sein.

ziemlich das Ganze der damaligen Kunstlehre, durchgängig gut verständlich, wenn auch einzelne Partien nachlässiger gehalten, andere durch Wortreichthum verdunkelt sind. Vorzüglich werthvoll erscheinen die zahlreichen Cantus firmi der Intonationen und Introitus, noch nicht wie in späteren Cantionalen geschieden in modus ferialis und festivus. — Laut Vorrede ist dieser Tractat dem Herausgeber geschenkt von dem wackeren Anselm Schubiger in St. Gallen, dessen Begleitbrief von allgemeinerem Interesse ist; die am Ende des Briefes erwähnten mehrstimmigen Tonsätze aus dem 14. Jahrh., altfranzösisch weltliche Lieder, hätten doch wohl ohne typographisches Hinderniss beigegeben werden können?

Von *Anon. XIII*, einem französischen Musiklehrer, urtheilt die Vorrede, er gehöre dem 12. Jahrh. an, während doch die Sprache ganz unzweifelhaft nach dem Französisch des 16. Jahrh. lautet. Aehnlich ists bewandt mit dem *Anon. IX*, dessen gut schwäbisches aber übel geschriebenes Deutsch weit mehr nach dem 15. Jahrh. schmeckt als nach dem 13., welches Coussemaker voraussetzt. Uebrigens sind beide gleich unbedeutend an Inhalt und Darstellung, nur der Sprache wegen zu beachten.

Nach dieser Uebersicht der Mängel und Vorzüge des vorliegenden Buches mag hier eine Zusammenfassung der Hauptergebnisse jener Periode an der Stelle sein. — Die Hauptarbeit der Musiklehrer war damals gerichtet auf Feststellung der Regeln der Rhythmik, der Notenschrift und des Contrapunktes, welche drei einander durchkreuzen und umfassen, eins des andern bedürftig zur Ausarbeitung und Bewahrung grösserer Tongebilde. Wird uns nun bei jenen langweiligen *Mensurallehren* fast eben so schlimm zu Muthe als bei der unabsehlichen Scalen-Kletterei des alexandrinischen Griechenthums, so erwäge man doch, wie das einfachschöne Naturwahre zu erreichen auch anderswo lange Umwege gekostet hat, wie denn unter andern der Gang von den asiatischen Tonleitern bis zur Erkenntniss des Dreiklangsprincips sich über Jahrtausende erstreckt. Dann es waren zwar die ursprünglichen Consonanzen (*πρῶται συμφωνίαι*) früh entdeckt sammt ihrem Gegentheil, den unverträglich lautenden Dissonanzen; auch das Gesetz von der Einheit des Klanggebiets in jeder gesunden Melodie, oder die Festhaltung eines Grundtons (*μέση*, indisch ansa = Anfang, Ansatz, Handhabe), um den sich der Gesang bewege und kreisend in ihn zurückwende, liegt schon den griechischen Tonlehren zu Grunde. Dagegen die Wechselwirkung von Licht und Schatten vermöge des Gebrauchs der Dissonanzen, das Gebot mit vollkommenen Consonanzen zu schliessen, die rhythmische Stellung der Dissonanz zur Consonanz — diese fruchtbaren Neuerungen erfand erst der einsame Tiefsinn der Klosterleute, denen die Weltarmuth eben Raum und Musse gab, die Künste einseitig zu pflegen und jeder neuen Blüthe Wasser zuzutragen. — Mit der Erfindung des *Contrapunktes* — dessen Ursprung noch nicht ermittelt ist, — entwickeln sich die Gesetze von der Bewegung der Stimmen, auf denen die moderne Vielstimmigkeit beruht. Merkenswerth ist, wie in diesem Jahrhundert die Ablösung aus der alexandrinischen Tonlehre allmälig vor sich ging, sichtbar besonders an der Bedeutung der *Quarte*, welche nach griechischer Theorie anfangs unter die ursprünglichen Consonanzen gezählt, dann durch Ptolemäus und Boetius in Zweifel gezogen, endlich durch Marchetto und Muris dahin bestimmt ward, dass sie nach der Stellung — ob über oder unter der Octave — dissonire oder consonire. Anon. I versucht den scheinbaren Widersinn zu lösen durch Unterscheidung von Consonantia und Concordantia, fast in ähnlichem Sinne wie in unseren Tagen M. Hauptmann unterscheiden wollte: doch führt Anon. I seinen Satz nicht aus, sondern springt an der dunkelsten Stelle darüber hinweg S. 355—356*).

*) Zum völligen Verständniss dieses Theorems wäre weitläufigeres Eingehen auf die contrapunktische Theorie erforderlich, als hier erlaubt ist. Hier genüge der Lehrsatz: Alle übrigen Consonanzen bleiben in der Umkehrung consonant, z. B. Terze ∸ Sexte, Prime ∸ Octave; desgleichen alle Dissonanzen bleiben umgekehrt dissonant: Secunde ∸ Septime, Tritonus ∸ Minderquinte. Nur die consonirende Quinte kehrt sich um in die dissonante Quarte.

Gafurius (1496) scheint diese Lehre zuerst dahin befestigt zu haben, wo sie bis heute feststeht. — Aus dem Contrapunkt entwickelt sich die Lehre von guten und übeln Stimmschritten, von gerader und Gegenbewegung (motus rectus, contrarius), wodurch wiederum wichtige Hülfsmittel der Melodiebildung gewonnen werden, mit dem allen aber die moderne Mehrstimmigkeit gesichert gegen den wunderlichen Einspruch gewisser romantischer und orientalischer Kunstlehrer, die auf Grund einer allzu plastischen Anschauung vom Wesen der Tonbildlichkeit sich zu dem Dogma verirrten: Es sei abgeschmackt und widersinnig, mit hohen und tiefen Stimmen zugleich zu musiciren; das klinge ja wie lustig und traurig in einander gegossen.

Diese Ergebnisse mögen wir als Frucht des 14. Jahrhunderts zusammenfassen. — *Freiere Melodik* im modernen Sinne (des 18. Jahrh.) ist kaum in den Anfängen vorhanden. Die *Syncope* (sincopatio) wird ziemlich dunkel behandelt, scheinbar abweichend von dem was heute so heisst, z. B. S. 34, 56, 224, 331, 483: auch sind die Beispiele grossentheils fehlerhaft oder verzeichnet. — Von *melodischen Figuren* sind merkwürdig *Color* und *Talea*, nach Tinctoris' Beschreibung wiederholte Melismen, ähnlich dem, was man im 18. Jahrh. Rosalie betitelte, S. 225, 247, 397. — Vom Unterschied des Vocalen und Instrumentalen, so wie des Kirchlichen und Weltlichen ist in jenen Büchern noch keine Spur; das Kirchlich-Vocale war das einzige Gut, dessen Pflege der Kunst würdig schien. Der Verdacht, es habe die priesterliche Unterweisung sich mit Geheimlehre umgeben, ist schwerlich begründet. Wie weit die seit den Kreuzzügen erblühenden Volkslieder auf die Ton-Wissenschaft Einfluss übten, ist noch nicht zu ermitteln. Wir haben noch viel zu lernen, und stehen erst im Anfang der Wissenschaft. Dem fortschreitenden Wissensdrange sind nun in Coussemaker's sämmtlichen Werken kostbare Granitblöcke dargeboten, aus denen die rechte Gestalt erst heraus zu meisseln ist. Er selbst verspricht abermals Hand anzulegen, indem er seiner Art harmonique aux 12, 13. siècles nunmehr als Fortsetzung will folgen lassen: l'Art harmon. au 14. siècle. Wir sind gespannt auf die Fortschritte der Methode, die ihm von selbst, ohne Rücksicht auf auswärtiges Urtheil, im Verlauf der rastlosen Arbeit sich aufdrängen werden. *E. Krüger.*

Don Juan-Literatur.

Don Giovanni von Mozart. Eine Studie zur [zu dieser] Oper auf Grundlage des da Ponte'schen Textes nebst einer verbesserten Uebersetzung des letzteren [desselben]. Von **Th. Epstein.** (Den Bühnen gegenüber Manuscript.) Frankfurt a/M. 1870. In Commission bei C. A. André, Zeil (Haus Mozart). X u. 137 Seiten gr. 8. Pr. 1 Thlr.

Don Juan und kein Ende! könnte man jetzt ausrufen; denn kaum haben wir die Durchsicht der neuen *Gugler*'schen Partiturausgabe (Breslau, bei Leuckart) beendigt, der ein deutsches Textbuch nebst ausführlicher Erläuterung von Wolzogen voraufging, so erscheint auf dem Büchermarkt abermals eine neue Uebersetzung, gewappnet durch eine Kritik von 83 Seiten. Der Verfasser beurtheilt hierin seine Vorgänger Rochlitz, Viol, Wolzogen und Bitter und setzt an besonders merkenswerthen Stellen seine Verdeutschung daneben. Und wir glauben ihm gern, dass er seine Uebersetzung in all diesen Fällen für eine wirkliche Verbesserung hält. Nur schade, dass er mit dersel-

ben einige Jahre zu spät kommt. Er bespricht hier die Wolzogen'sche Uebersetzung vom Jahre 1860 und weiss offenbar garnicht, dass Herr v. Wolzogen diese in seiner neuesten Schrift zu Gunsten der Gugler'schen Verdeutschung selber beseitigt hat. Wie alt, um nicht zu sagen veraltet, Hrn. Epstein's Elaborat ist, entnimmt man aus einer Anmerkung S. V des Vorworts, wonach er selbst Wolzogen's vor zehn Jahren publicirten Versuch »erst nach Abschluss dieser Arbeit kennen gelernt« hat! Wie er oben daselbst versichert, richten sich seine kritischen Erläuterungen »hauptsächlich polemisirend gegen den Rochlitz'schen Text, weil es meiner Meinung nach vor allen Dingen darauf ankommt, ihn in seinen Mängeln so darzustellen, dass seine unumschränkte Herrschaft für die Zukunft unmöglich wird«. Aber unserer Meinung nach dürfte es vor allem darauf ankommen, zunächst kennen zu lernen, was Andere geleistet haben, damit man nicht wie ein Nachzügler in die Discussion eintritt, sondern wie Jemand, der wirklich zu rechter Zeit aufgestanden ist. Die »unumschränkte Herrschaft« von Rochlitz ist bereits erschüttert, und zwar durch Gugler; will der Verfasser Etwas leisten, so muss hier seine Kritik einsetzen. Und das um so mehr, weil durch Gugler die ganze Oper, in Wort und Ton, erneuert ist mit vielen Reformvorschlägen, die durch die Schweriner Aufführung auch schon seit einem Jahre in die Praxis eingeführt sind. Mancher Uebersetzungsvorschlag des Verfassers, der Rochlitz Bitter etc. gegenüber eine augenscheinliche Verbesserung ist, geräth nun durch das, was Gugler geboten hat, wieder ins Wanken; man vergleiche z. B. nur seine Worte zu Leporello's Arie Nr. 4 mit denen von Gugler. Wer etwas Neues bringen und durchsetzen will (die uns sehr vertrauensselig dünkende Bemerkung »den Bühnen gegenüber Manuscript« deutet hierauf, wird aber jeden braven Theaterdirector — und brav sind sie alle! — für immer abschrecken), sollte die Bequemlichkeit doch nicht gar zu weit treiben. Jahn's Mozart in »zweiter Auflage war mir zur Zeit der Abfassung dieser Arbeit noch nicht bekannt« (S. 2). Item: »Als die Verleger der Oper, Breitkopf u. Härtel in Leipzig, im Jahre 18.. eine neue Partiturausgabe derselben veranstalteten« — dazu die kindliche Anmerkung: »Nach einer alten, leidigen Gewohnheit tragen Musikalien keine Jahreszahl«! Also lässt ers auf sich beruhen. Aus der Vorrede zu Gugler's Partiturausgabe (wenn es ihm zu mühsam ist die Zeitungen nachzuschlagen) kann er entnehmen, dass die erwähnte Edition im Jahre 1840 erschienen ist. Aber nach der Langsamkeit zu schliessen, in welcher dem Herrn Verfasser die Don Juan-Literatur zufliesst, dürfte ihm wohl nicht mehr beschieden sein, auch das neueste und glänzendste Erzeugniss derselben, Gugler's Partitur, noch in diesem Leben — — — — —

Wir sind übrigens der Mühe überhoben, noch weiter über den vorliegenden Gegenstand uns auszulassen, da wir eine Bescheinigung beibringen können, dass durch Obiges der Sache schon breitestens Genüge geschehen ist. Besagte Schrift des Herrn Epstein erhielten wir zugesandt durch Herrn Joh. André, d. d. Offenbach 15. Febr. 1870 (uns zugegangen am 25. März) mit folgenden Begleitworten: »Sie erhalten dieses Buch gratis, wenn Sie bald in Ihrer Musikzeitung eine Besprechung veranlassen, die mindestens ½ Spalte derselben füllt«. Obiges ist aber nun eine ganze Spalte, also das Doppelte! Auch die weiteren Bedingungen des Herrn Johann André sind erfüllt, die er also formulirt — »und wenn Sie zu diesem Zweck noch kein Exemplar vom Verfasser selbst, oder vielleicht eine Beurtheilung von anderer Seite erhielten«. Denn wir haben 1) zu diesem Zweck kein Exemplar vom Verfasser selbst, und 2) auch keine Beurtheilung von anderer Seite erhalten. (Vielleicht sendet Herr Gugler seiner Zeit noch ein Recensiönchen.) Herr Johann André wird hoffentlich mit Vergnügen ersehen, wie beflissen wir gewesen sind, seine Gunstbezeugung redlich zu verdienen. Halten uns für vorkommende Fälle bestens empfohlen. *D. Red.*

Noch eine Mittheilung über **Gazzaniga's Don Giovanni** sei hier angefügt. Gleichzeitig mit meiner Anzeige in Nr. 9, welche von einem neuen Exemplar der Partitur dieser Oper Kunde gab, veröffentlichte Herr M. Fürstenau einen Aufsatz »Zur Don Juan-Literatur« in Nr. 3 der »Monatshefte für Musikgeschichte«, in welchem er mittheilt, dass sich nun auch ein vollständiges Textbuch dieser Oper aufgefunden hat. Dasselbe befindet sich in der Dresdener öffentl. Bibliothek, diente aber nicht zu der Aufführung in Venedig 1787, sondern zu der in Bologna. Dieses Textbuch giebt Aufklärung über die auf der Wiener Partitur durchstrichene Bezeichnung »Atto secondo«, während die Oper in Wirklichkeit doch nur aus Einem Acte besteht. Atto secondo bedeutet hiernach nicht den zweiten Act einer Oper, sondern den zweiten Act eines den Abend ausfüllenden Theaterspiels; der »erste Act« des Bologneser Spiels bestand aus einer Farce, von welcher aber der grösste Theil in dem Dresdener Textbuche fehlt. Die Vermuthung Jahn's, dass eine frühere Bearbeitung später zu Einem Act »für die Aufführung zusammengezogen« sei (Mozart, 2. Aufl. II, 336), ist hiernach nicht mehr zulässig, und auch nicht mehr nöthig. Man könnte zwar meinen, die Farce sei erst für die Bologneser Aufführung hergerichtet; aber bei näherem Zusehen überzeugt man sich bald, dass sie schon ursprünglich zu dem Werke gehört haben und von Gazzaniga in Musik gesetzt sein muss. Sein »steinerner Gast« hatte nämlich, wie ich bereits S. 70 bemerkte, keine Ouvertüre, was aus meiner Partitur (und vermuthlich auch aus der Wiener) deutlich zu ersehen ist. Bildete er nun den zweiten Act oder Theil eines Theaterabends, so erklärt sich eine solche Thatsache sehr einfach. Die Wiener Abschrift würde demnach die ursprüngliche Aufführung veranschaulichen und »Atto solo« spätere Correctur sein. Dieser Punkt ist also jetzt befriedigend aufgehellt. Hierbei kann ich nicht umhin abermals Zweifel laut werden zu lassen gegen die Annahme, dass in der Wiener Partitur ein Autograph vorliege; schon der Titel spricht dagegen. Zugleich wäre die Angabe der Gründe erwünscht, welche beweisen sollen, dass die genannte, nur in Bruchstücken erhaltene Partitur zur Aufführung dieser Oper in Venedig diente. Die Art und der Zustand der Handschrift — sei sie im übrigen auch noch so mangelhaft — muss über beide Punkte sicheren Aufschluss gewähren. *Chr.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

∗ **Leipzig.** (Theaterangelegenheiten. Ein Vertheidiger Laube's.) Der seit Wochen wüthende Theaterstreit scheint mit der Resignation des Director H. Laube seinen Abschluss gefunden zu haben. Laube erliess, schreibselig wie er ist, eine lange Ansprache an das Publikum, deren Schluss lautet, dass er der Verwaltung seine Entlassung einreichen werde. Und wie man hört, wird dieselbe angenommen werden. Wir gehören zu Denjenigen, die von Anfang an der Laube'schen Direction nur eine kurze Existenz zugesprochen haben, und der ganze Verlauf hat unsere Ansichten auffallend bestätigt. Dieser Verlauf, der nun gescheiterte Versuch, das deutsche Theater von dem Mittelpunkte des Theaters einer Bürgerstadt aus zu bessern, zu reformiren, hat aber viel Lehrreiches, zunächst durch die Persönlichkeit des Mannes, der sich noch am Abend seines Lebens eine solche Aufgabe stellte. Aber es scheint auch hier die alte Wahrheit sich zu bestätigen, dass reiche Erlebnisse nicht gleichbedeutend sind mit reichen Erfahrungen; denn Laube hat sich bei den Leipziger Vorgängen merkwürdig »grün« gezeigt. Eine Unbesonnenheit über die andere! Als Literat, als Feuilletonist begann er, als solcher erwarb er sich einen Namen, und der Feuilletonist ist nun lebenslang als ein Unglück an ihm hangen geblieben. Freilich schafft man sich dadurch gute Bekanntschaften und Schildknappen; aber eben diese sind es, die durch ihre Vertheidigungen ihm für seine Stellung allen Boden entziehen. Man lese nur das Neueste, was ein »alter Gelehrter« (der in seinem langen Leben viel vergessen haben muss) in

Laube's österreichischem Leibjournal, der Wiener »Neuen freien Presse«, über »Heinrich Laube und den Leipziger Theaterscandal« loslässt. Hiernach hatte der Streit sogar einen grossartigen politischen Hintergrund, den des Preussen- und Oesterreicherthums! Hören wir, was der »alte Gelehrte« sagt: — »Heinrich Laube verliess Wien, nachdem er dort seine schriftstellerische [NB. seine schriftstellerische!] Ehre durch die ihm gemachten Zumuthungen verletzt glaubte, und ging nach Leipzig, um die Direction eines Stadttheaters zu übernehmen, bei welchem er sich von Hofkabalen und Intriguen befreit glaubte. Er hatte, wie oft, das Institut der Hoftheater verdammt und gab der Welt das Schauspiel, wie ein Mann von 64 Jahren mit dem Enthusiasmus eines Jünglings auszieht, um sich den tausendfältigen Mühen und Sorgen einer Theaterleitung zu entziehen, nicht aus Gewinnsucht, sondern aus Liebe zur Sache. Laube hat merkwürdigerweise mit zunehmendem Alter seinen politischen Sinn geschärft und gestärkt. [Ist durchaus nicht merkwürdig, sondern etwas ganz Gewöhnliches.] Das bewiesen seine politischen Stücke Der Statthalter von Bengalen und die Bösen Zungen. Er wählte auch kein Hoftheater, deren manches ihn gern acceptirt hätte; denn das sprach er ja in ihrem Blatte aus, er glaubte die Kunst im Schoosse des Bürgerthums sicherer und unabhängiger; er ging auch nicht nach Berlin, wie ihm zugemuthet wurde, sondern er wählte Leipzig, in welcher mitteldeutschen Stadt er den in ihm selbst lebenden Widerstreit zwischen Nord- und Süddeutschland versöhnt glaubte [welch ein Unsinn!], wo er den alten Sinn für Kunst und Wissenschaft in einem sich seiner Unabhängigkeit freuenden Bürgerthume erhalten wähnte, die ihm selbst zweite Vaterstadt gewesen, in der er seine Laufbahn begonnen hatte, sie also dort auch schliessen wollte. So viele Hoffnungen, ebenso viele Täuschungen! Leipzig von heute ist nicht mehr Leipzig von damals, wo es der Sitz des ‚Jungen Deutschland' war. Ehedem, d. h. in der Zeit, da Laube als Redacteur der ‚Zeitung für die elegante Welt' seinen Wohnsitz in Leipzig hatte, war diese Stadt ein lebendiger, Leben und Bewegung ausstrahlender Mittelpunkt Deutschlands. Da gab es hier eine in kurzen Fristen sich erneuernde Colonie österreichischer Schriftsteller; da wurde auch von hier aus auf Preussen eingreifend gewirkt. Wien und Berlin waren damals politisch todt! Das Bürgerthum in Leipzig war unabhängigen Sinnes, sah sich gleichzeitig für Preussen und Oesterreich interessirt an. Heute jedoch steht es anders. Die Stadt Robert Blum's ist wenig mehr als eine preussische Provinzialstadt. Suchen Sie einmal in deutschen Zeitungen politischen Stoff aus Leipzig, Sie finden keinen . . . Die Leipziger Pfeffersäcke und Bücherballen-Händler zittern vor der ungemein nahe gerückten Berliner Concurrenz und suchen durch national-miserablen Servilismus ihr Leben zu fristen, ihren Reichthum zu bewahren. Selbstmord aus Todesfurcht!« — Hier fehlte nun natürlich »Sinn und Verständniss für die feinen Arbeiten der Social-Comödien der Franzosen, die Laube aufführte«, und »für die grossen Leidenschaften der Classiker hat das halbschlächtige Volk gleichfalls keinen Sinn«. Die Freiheit ist dahin; das »Stadtregiment in den Händen von preussisch gesinnten Patriciern« und »jeder vierte Einwohner ein Preusse«. »Von einem kunstsinnigen Adel, wie Sie solchen in Wien besitzen (!), ist hier nicht die Rede«. Da sei es denn »ein unsühnbares Verbrechen« gewesen, dass Laube unlängst in der »Neuen freien Presse« seine »Lebenserinnerungen« publicirt und darin warme Sympathie für Oesterreich nebst historisch treuer Schilderung der Berliner Polizei kundgegeben habe. »Man erwartete einen politisch harmlosen Theaterdirector und fand einen überzeugungstreuen Charakter.« Jene »Erinnerungen« haben wir ebenfalls in ganzer Länge gelesen, und uns nicht wenig gewundert, wo ein vielbeschäftigter Theaterdirector, auf dessen Thätigkeit die Augen von ganz Deutschland gerichtet sind, in aller Welt nur die Zeit hernehmen könne, um einen so breitspurigen, oft seitenlang gänzlich inhaltlosen Wortreichthum zu Papier zu bringen. Das that nicht der »überzeugungstreue Charakter«, sondern lediglich der aufgeblähte, principienreitende Literat, der nicht mehr von seinen Jugendgewohnheiten lassen kann. Sehr bezeichnend also, dass er in Leipzig durch Literaten gestürzt ist. [Schluss folgt.]

* **Prag.** *F. D.* »— und es strömet herab der gnädige Regen«; der dürre Carneval [Verzeihung für dies Wort!] hat einer jungen, blühenden Aera Platz gemacht und neu aufathmet das kunstbegeisterte Geschlecht. Ists nicht die schönste Vorbedeutung für den beginnenden Frühling, wenn die *musica sacra* den Reigen der Concerte eröffnet, Mary Krebs und Sophie Menter sich würdig anschliessen und das Conservatorium eine kolossale Beethovenfeier vorbereitet? Nicht zu rechnen die massenhaft hervorschiessenden Wohlthätigkeitsconcerte und Wunderkinderproductionen. Unter letzteren ist vorzüglich die des Kindes Laura Kahrer hervorzuheben, die am Clavier einen Sturm von Jubel und Begeisterung erregte, und den Musikhistoriker Dr. Ambros geradezu in Extase versetzte. Ob aber bei der Production eines Kindes von Geist oder Gefühl gesprochen werden kann, erlaube ich mir zu bezweifeln, aus Gründen, die ich an anderen Orten bereits vielfach auseinandergesetzt habe und die hier anzuführen nicht am Platze wäre. — Der hiesige čechische Künstlerverein »Umělecká beseda«, der die altklassische Kirchenmusik seit mehreren Jahren mit dem besten Erfolge cultivirt und zur Hebung des Kunstsinns, zur Beseitigung der Missachtung, der die alten Meister im Kirchenstile noch immer begegnen, so viel beiträgt, hat uns heuer mit einer wahren Fülle von Schätzen des 16. und 17. Jahrhunderts überrascht. Josquin de Près, Orlando Lasso, Ruggiero Giovanelli und Marcello als Vertreter der alten Zeit; von den »Neueren« aus der alten Zeit erschienen Abbate Tommadini mit einer beinahe modern klingenden Composition: »*O salutaris hostia*« und Bortniansky mit einem *Cantus liturgicus*. Dass die Aufführung bei so begeisterten Sängern eine correcte, stellenweise schwungvolle war, bedarf keiner Versicherung. — Vor drei Jahren hat sich hier aus der Mitte der »Deutschen Studentenlesehalle« eine kleine Studentenliedertafel gebildet, zu deren Gründern auch Schreiber dieser Zeilen zu gehören die Ehre hatte. Mit geringen Mitteln begonnen, hat es dieser Verein binnen dieser kurzen Zeit so weit gebracht, in dieser Concertsaison in einem grossen Wohlthätigkeitsconcerte mit Chören von Veit und Mendelssohn vor die Oeffentlichkeit zu treten und rauschenden Beifall zu ernten. Und doch würde für die Pflege des deutschen Männergesangs weit mehr gewirkt werden, wenn sich nicht die separatistischen Tendenzen geltend machten; wenn vielmehr die einzelnen Vereine, als: Deutsche Turnerliedertafel, Arion, Harmonie, Studentenliedertafel u. s. w. sich zu einem imposanten Ganzen vereinigen würden. — Die Philharmoniker Prags unter Smetana's Leitung sind von den Todten auferstanden und bringen in ihrem nächsten Concert Beethoven's Pastoral-Symphonie, Weber's »Aufforderung zum Tanz« mit Berlioz'scher Instrumentirung und — Liszt's »Tasso« zur Aufführung. Der Pferdefuss schaut doch immer heraus.

An die Sänger Deutschlands.

Einladung zum Sängerfeste in Cincinnati. Ohio.

Von den Ufern des Ohio, aus der Königin des Westens, ertönt an Euch, Ihr deutschen Sängerbrüder, ein herzlicher, freundlicher Gruss weit hin über den Ocean, in die liebe deutsche Heimath.

Fern vom theuren Vaterlande ertönt auch hier das »Deutsche Lied« fröhlich wieder, und soll dazu beitragen, zur Feier des 17. Bundes-Gesangfestes des ersten deutschen Sängerbundes von Nordamerika, welches in den Tagen des 15. bis 19. Juni d. J. in Cincinnati abgehalten wird, uns die Freunde aus Nah und Fern zuzuführen.

Es ergeht daher an Euch, deutsche Sängerbrüder, die freundliche Einladung und ernste Bitte, unser Fest durch eine zahlreiche Delegation zu beschicken, um uns behilflich zu sein bei dem Weiheopfer, welches dem deutschen Geiste dahier gebracht werden soll.

Wir wollen Euch mit offenen Armen empfangen, nach guter deutscher Sitte die Gastfreundschaft der Stadt offeriren und Sorge tragen, Euch die Tage des Aufenthalts so angenehm wie möglich zu machen.

Im Falle einer Zusage, ersuchen Euch freundlichst mit den Agenten der Steamer-Compagnien in Hamburg und Bremen sofort in Unterhandlungen zu treten, um in Uebereinstimmung mit den hier bereits getroffenen Arrangements eine ermässigte oder ganz freie Passage der Delegation zu bezwecken.

Die Delegation müsste spätestens am 12. Juni in New York landen, um nach eintägigem Aufenthalte mit den Sängern New Yorks die Reisetour nach dem Westen anzutreten.

In der angenehmen Erwartung, dass Ihr unserer Einladung Folge leisten wollt, sehen wir einer Anmeldung baldigst entgegen, um die nöthigen Vorbereitungen zu Eurem Empfange treffen zu können.

Mit Sängergruss

Das Central-Comité des Nordamerikanischen Sängerbundes.

Im Auftrage Franz Arend,
Correspondenz-Secretair.

ANZEIGER.

[56] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

FIDELIO.

Oper in zwei Acten

von

L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug

bearbeitet von

G. D. Otten.

Mit den Ouverturen in Edur und Cdur

zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 15 Thlr. — In feinstem Leder Pr. 18 Thlr.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. **Beethoven's Portrait**, in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach.*
2. **Vier bildliche Darstellungen**, gezeichnet von *Moritz von Schwind*, in Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*, nämlich:
   Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses.
   Erkennungs-Scene.
   Pistolen-Scene.
   Ketten-Abnahme.
3. **„An Beethoven"**, Gedicht von *Paul Heyse.*
4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von *Beethoven's* Handschrift.
5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.)
6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

Die Zeichnung der gepressten und reich vergoldeten Einbanddecke ist von **F. A. Baumgarten** in Leipzig.

Aussergewöhnlich sorgfältiger Stich und Druck von Seiten der **Röder**'schen Officin tragen endlich dazu bei, das Werk in allen Theilen zu einer wirklichen Pracht-Ausgabe zu machen.

---

[57] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

CONCERT

für

Pianoforte und Orchester

von

Joseph Haydn.

Zu vier Händen bearbeitet

von

Franz Wüllner.

Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

---

[58] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Carl G. P. Grädener.

Drei Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell (Seinen Freunden Carl Hafner, Otto v. Königslöw, John Böie).
Nr. 1 in B. Op. 12. 1 Thlr. 25 Ngr.
- 2 in A-moll. Op. 17. 1 Thlr. 25 Ngr.
- 3 in Es. Op. 29. 1 Thlr. 25 Ngr.

Op. 18. **Herbstklänge.** 7 Lieder für eine tiefe Stimme mit Pianoforte (Frau Sophie Schloss-Gursu gewidmet). 25 Ngr.
Nr. 1. »Friede den Schlummerern«, von Th. Moore.
- 2. »Hätt' eine Höhl' ich am Strand«, von R. Burns.
- 3. »Sie lag auf der Todtenbahr«, von A. Werther.
- 4. »Zwei Könige sassen auf Orkadal«, von Em. Geibel.
- 5. »Ich muss die Lieb' aufgeben«, Volkslied.
- 6. »Wenn sie kommen und mich graben«, von C. Fr. Scherenberg.
- 7. »Draussen tobt der böse Winter«, von W. Müller.

Op. 32. **Vier Liebeslieder** für Sopran und Tenor. 22½ Ngr.
Nr. 1. Sonnenschein: »Schein' uns, du liebe Sonne«, aus des Knaben Wunderhorn.
- 2. »Nach einem hohen Ziele streben wir«, aus Mirza Schaffy von Fr. Bodenstedt.
- 3. »Liebster, was kann uns denn scheiden?« aus Fr. Rückert's Liebesfrühling.
- 4. Die Heimführung: »Ich geh' nicht allein, mein feines Lieb«, von H. Heine.

Op. 44. **Zehn Reise- und Wanderlieder** von Wilh. Müller, für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte (Seinem Freunde Jul. Stockhausen).

Heft I. 27½ Ngr.

Nr. 1. Grosse Wanderschaft: »Wandern, wandern! Gestern dort und heute hier«.
- 2. Auszug: »Ich ziehe so lustig zum Thore hinaus«.
- 3. Auf der Landstrasse: »Was suchen doch die Menschen all«.
- 4. Einsamkeit: »Der Mai ist auf dem Wege«.
- 5. Bruderschaft: »Im Krug zum grünen Kranze«.

Heft II. 25 Ngr.

Nr. 6. Abendreihn: »Guten Abend, lieber Mondenschein!«
- 7. Der Apfelbaum: »Was drückst du so tief in die Stirne den Hut?«
- 8. Entschuldigung: »Wenn wir durch die Strassen ziehen!«
- 9. Am Brunnen: »Sie schreiten fremd so mir vorbei«.
- 10. Heimkehr: »Vor der Thüre meiner Lieben hang' ich auf den Wanderstab«.

Daraus einzeln:
Abendreihn. 7½ Ngr.

Op. 30. **Herbstklänge.** Sieben Lieder für eine mittlere Stimme. Zweite Folge. 25 Ngr.
Nr. 1. Alte Träume: »Alte Träume kommen wieder«, v. H. Lingg.
- 2. Das alte Lied: »Es war ein alter König«, von H. Heine.
- 3. Klage: »Ach, wozu die langen Tage?« v. J. Th. Mommsen.
- 4. Heimkehr: »In meine Heimath kam ich wieder«, v. H. Lingg.
- 5. Der Traum: »Ich hab' die Nacht geträumt«, Volkslied.
- 6. Scheidelied: »Das ist ein eitles Wähnen!« von F. Hebbel.
- 7. Lied der Velleda: »Hagel schmettert«, von H. Lingg.

---

[59] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Acht Albumblätter

für das Pianoforte im leichten Style

von

Emil Krause.

Op. 16.

Preis 15 Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 13. April 1870. **Nr. 15.** V. Jahrgang.

Corelli's Werke, herausgegeben von J. Joachim.

Erster Theil. Op. I und II. 1869. 120 S. 8vo. *)

»Denkmäler der Tonkunst«: so lautet der Name einer eben begonnenen Sammlung guter Werke aus der Väter Zeit, deren erste Jahreslieferung vier Meister vorführt, neben Palestrina drei so gut wie unbekannte, wenn man unter Bekanntschaft mehr versteht als blosses Namengedächtniss. Durch dieses Unternehmen wird dem Künstler und dem Gelehrten der Stoff wachsen zu lernen geniessen und denken, und das Kunstleben der Gegenwart noch reicher werden als es schon ist.

Dieser erste Jahrgang enthält u. a. zwei Werke von Corelli, 5 Ordres (= Suiten) von Couperin, 4 Oratorien von Carissimi, 36 vierstimmige Motetten von Palestrina; jedem der vier wird eine zweite Abtheilung nachfolgen als nächstjährige Lieferung, welche zugleich Haupttitel nebst Erläuterungen der Herausgeber enthalten wird. Verweilen wir bei dem Einzelnen, zur Rechenschaft über das Gegebene und zur Anregung für die, denen die werthvollen Werke bisher nicht zugänglich geworden.

Archangelo Corelli aus Bologna (1653—1713) wird der Vater des modernen Violinspiels genannt. Seiner Zeit hochgefeiert, auch in Deutschland namentlich von Händel bis Haydn in Ehren gehalten, ist sein Name später zurückgetreten gegen den Glanz der modernen Virtuosität. Was ihm etwa fehlen mag an Bravourstücken mit harmonischen Ausschweifungen und pathetischem Farbenreiz, wird reichlich überwogen durch die milde Schönheit seiner in sich gerundeten Tonsätze, die uns nicht allein lehrhaft historische Denkmäler, sondern auch lebendig wirkende, zu freundlichem Genuss ladende werden, sobald wir nur einmal recht anfassen, die leicht ausführbaren Trios sauber zu Gehör zu bringen. Für die Kunstgeschichte wichtig sind sie auch darum, weil reine Instrumentalien von Italienern wie überhaupt von Romanen verhältnissmässig selten sind; — ist doch dieser tiefste Schacht der mystischen Kunst von Niemandem so eifrig befahren und ergründet wie von derjenigen Menschenrace, die jener päpstliche Legat mit dem sonderbaren Prädicat ehrte: *Habet profundos oculos et mirabiles speculationes in capite suo.* Wer also dem deutschen Volke wohl will, sollte billig dessen specifische Kunst nicht gering halten, und nicht über dem Adel des Menschengesanges jene Töne der Mittelwelt verachten, die den Abgrund aufthun unter dem Wort, und mehr sind als das Wort.

Die vorliegenden Stücke sind Corelli's erstes und zweites edirtes Werk: *Opera prima* vom Jahre 1683, Op. II von 1685, jedes der zwei Werke enthält 12 Sonaten, die ersten genannt *Sonate da chiesa* = Kirchensonaten, die anderen *Sonate da camera*. Der Unterschied von Kirche und Zimmer, von geistlich und weltlich ist jener Zeit nicht so gross, wie wir ihn nach heutigem Sprachgebrauch uns vorstellen würden. Später freilich hat sich jener Unterschied, obwohl der Christenheit von jeher bewusst, bei wachsender Mannigfaltigkeit des Lebens und zunehmendem Reichthum der Kunstmittel allmälig verschärft, wo dann eben so wohl römisch und deutsch als katholisch und evangelisch in Grundsatz und Uebung ihre besonderen Wege einschlugen; aber auch dem weniger Kundigen ist es bald fühlbar, dass im 16. bis 17. Jahrhundert Bild- und Tonkunst beider Kirchen einander näher standen als im 17. bis 18. — Um nicht weiter als nöthig abzuschweifen, sei hier nur erinnert, dass der Gebrauch von Instrumenten in der Kirche mit dem Wachsen der Instrumentalkunst desto weltlich verdächtiger erschien, und erst Corelli's entzückendes Geigenspiel (wie eine Sage geht) die gnädige Zulassung des Instrumentals in der Kirche errang.

Seine vorliegenden Kirchensonaten haben mehr milde Gestaltung, die Kammersonaten sind munterer, ausgelassener, mit Tänzen durchflochten und allerdings etwas mehr in der Wolle gefärbt. — Ernstere Sätze, wie *Grave*, *Andante*, *Adagio*, sind beiden gemein; lustig aufgeweckte Stücklein, jedoch ohne Tanznamen, kommen auch in den kirchlichen vor: einige Allegros der Kirchensonaten, z. B. S. 33, 43, 59, 69, sind den Guiguen der Kammersonaten ganz sinnverwandt, ja körperlich ähnlich. — Sämmtliche Sonaten übrigens sind dreistimmig zu zwei Violini und Basse; die Bassstimme indess wird genannt *Violone* (e) *Organo* oder *Cembalo*. Darin ist ausgesprochen, dass zwei bassirende Instrumente meist zusammen gehend, nur zuweilen getrennt auftreten, wo dann die tiefere in ruhigen Grundtönen schreitet, die obere mit freieren Figuren floriert, ähnlich unserm Bassi und Violoncelli in Beethoven's Symphonien. Hier möchte sich für die Kammersonaten nach heutigem Verstand wohl der Name Violoncello statt Violone eignen, was auch der Sprachgebrauch zulässt, da Violone überhaupt grosse (grösste) Geige bedeutet. Dem so entstehenden Uebergewicht der Bässe wird ein Gegen-

*) Als dritter Band der »Denkmäler der Tonkunst« in Subscription zu beziehen. Einzeln durch die Verlagshandlung J. Rieter-Biedermann, Preis $4\frac{1}{2}$ Thlr.

gewicht gegeben durch die füllende Stimme des *Organo* oder *Cembalo*, welche deswegen durchgehends mit Generalbass beziffert ist; eine Weise, die bei vielen gleichconstruirten Bach'schen Tonsätzen ebenfalls gilt. So gehen dann aus dem bescheidenen Geigentrio klangreiche Gebilde hervor, indem das Clavier die harmonische mehr gedachte als geschriebene Massenpracht hinzuthut — dienend, nicht herrschend — so dass europäische Virtuosen der frenetischen Sorte ihre Speise nicht darin finden, wohl aber andere Leute, die sich der Töne im Herzen erfreuen wollen.

Die harmonische Structur hält sich meist im Bezirk der modernen Dominant-Modulation. Doch ist das kein Hinderniss lebendiger und reizender Bewegung; und wo einmal entferntere Modulation eintritt, wirkt diese desto erfrischender, je weniger sie abgebraucht ist. An ältere Harmonieführung ist im Verlauf der Sätze wenig Anklang: nur die Schlüsse — halbe oder ganze — namentlich in den sangreichen Sätzen der Adagios Largos Andantes münden gern in phrygische Wendung, seltener in mixolydische.

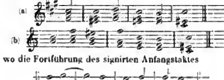
Die Kirchensonaten, als die leichter ausführbaren, werden den Liebhabern bald einleuchten, mehrere auch sich dauernd einprägen und Wohnung bereiten für andere Tongebilde derselben Zeit; Anklänge daran bei Scarlatti und Händel bezeugen sich bald als Nachgeahmtes, bald als Zufällig-Nothwendiges, d. h. dem zeitgemässen Sprachgebrauch Angehöriges.

SONATE 1 von mässiger Bewegung und gelindem Schwung, ist besonders interessant im Finale (*Allegro* $^6/_4$), wo das heitere Thema (a)



canonisch eingeleitet, umgekehrt und in liebreicher Terz- und Sexten-Umschlingung (b) durchgeführt, an Haydn's anmuthige Spielereien erinnert. Diese Terz-Sexten-Windungen, bei S. Bach in sonderlicher Mannigfaltigkeit bald scherzend bald tiefsinnig verwandt, sind bei Corelli ein Neues, was sich wesentlich abscheidet gegen das Frühere: wo ähnliche Wendungen bei den älteren Tonsetzern nahe lagen, werden sie sichtlich und ausdrücklich vermieden.

SONATE 3, mit sanftgravitätischem Eingange, hat zum Hauptsatz ein lebensprühendes *Allegro*, dessen Thema leicht fugirt, im zweiten Theile fugirt und variirt, bei sehr einfacher Modulation doch höchst erwecklich wirkt. Das folgende Sangthema (*Adagio* $^3/_4$), als Moll-Dur etwas künstlicher modulirt, zeigt in den rhythmischen Rückungen eine antike Wendung von eigenthümlicher Kraft, indem der t h e m a t i s c h e Rhythmus (a) vorübergehend von einem a u g m e n t i r t w e i l e n d e n (b) durchkreuzt wird (S. 20 und 21)



wo die Fortführung des signirten Anfangstaktes

dem Auge und Sinne nicht so bequem ist als die ältere, wie eben bei (b). Aehnlich rhythmisirt und von lieblich bedeutender Wirkung ist in der letzten Kammer-Sonate S. 118, 4, 2 und 120, 3, 4. — Das Finale *Allegro* ist reizend und tändelnd, zugleich witzig anregend durch die Anwendung des *Rovescio* = des umgekehrten Themas, *motu contrario*

Unser Sebastian braucht dergleichen Revescii bald spielend, z. B. in einigen Guiguen, bald in grimmigen und seltsamen Humoren in unzähligen: hier kann man vergleichen lernen — und ablernen.

SONATE 4 ist ein anziehendes Beispiel der mehr und minderen Bewegung (*augmentatio* ÷ *diminutio*) in den Scalenfiguren, die meist durch Terz-Sexten-Geflechte verschönert sind. In der

SONATE 5 klingt nach feierlichem, fast kirchlichem Eingang das Hauptthema des Hauptsatzes ganz nach Händel, nur sind die Schlüsse matter, was nicht blos von der Dreistimmigkeit herrührt. Das dann folgende Wechselspiel mit siebenfältigem Tempo-Einsatz ist wie ein Gespräch von Sängern und Geigern, voll sanfter Grazie. — Im Finale *Allegro* $^3/_8$ ist ein fröhliches tänzerliches Thema hübsch fugirt, aber der Schluss rhythmisch ungenügend, gleichsam abknippend. Aehnliche Lieblichkeit und Unschlüssigkeit findet sich in der ideenreicheren

SONATE 6, wo S. 39, 4 Takt 3 u n s e r m Gefühl eine a n d e r e Harmonia der Halbcadenz schmackhafter wäre; übrigens ist diese ganze Sonate eine der schönsten, klangreichsten, schwärmerisch-heiter, oft allerliebst überraschend in den kreuzenden Melodien. Angenehm ist auch der innerhalb dieses und ähnlicher Sätze grossentheils u n u n t e r b r e c h e n gehende Fluss durchflechtener Stimmen; wie sehr dieser Vorzug uns durch Bach's Art und Kunst Verwöhnten eingeprägt ist, werden wir am besten gewahr am G e g e n t h e i l, wo solcher Fluss unbegründet, d. h. ohne i n n e r h a l b des Themas Ursache zu haben, willkürlich unterbrochen wird. Hiervon sind Beispiele, bei Corelli seltener als bei Ph. E. Bach und seinen Zeitgenossen; — w e l c h e Beispiele, verschweigen wir aus Bescheidenheit; denn was hülfe es, wenn wir dem Pfadfinder vergriffen, ihn voreilig hinwiesen auf Stellen wie S. 32, 33, 50, 54—55, 67... Denn um das Fliessen und Stocken zu beweisen, müsste zuvor jedes fragliche Thema erwiesen sein als flüssiges oder von Haus aus zerrissenes, zum *ochetus* = *hoquet* angelegtes.

SONATE 7 u. 8 mit prächtig schallenden Hauptsätzen gehen abwärts in gelinden Wendungen mit sanftem Ausklang; ein Umstand, der sowohl hier als insonderheit bei den Kammersonaten darauf hinweist, wie wenig diese Art gemüthlichen Saitenspiels für unsere gigantisch centralisirten Exhibitionen gemacht und gedacht sind. Kaum brauchen wir die Centralmeister insonderheit zu erinnern, wie kümmerlich einsam und alleine das stetig *) schliessende U n i s o n e des alten dreistimmigen Contrapunkts sich fühlen würde im Angesicht von tausend glitzernden

*) Mit sehr wenigen Ausnahmen, als Kammer-Sonate 2 S. 16—4 S. 28 — Kammer-Sonate 8 S. 88 — 11 S. 116; also 4 (unter 24), die nicht unison, aber auch nicht mit vollem Dreiklang schliessen.

gläsernen glühenden Augen des applausbedürftigen Concertsaals.

SONATE 11 hat, wie mehrere Moll-Sonaten, einige kunstvolle Wendungen im chromatischen Gebiet, die den Unterschied jener Zeit von Bach's weitgeschwungener Chromatik anschaulich machen. SONATE 12 voll heiterer Pracht des Eingangs mit fast Händel'schen Anklängen, schliesst mit einem reizend lebendigen *Allegro*, das ebensowohl Guigue heissen könnte. Auch hier ist eine Art *rovescio* zur Mehrung des melodischen Getriebes glücklich eingefugt. — Die frei eintretende Quartsexte S. 69, 1, 3 jener Zeit ungewöhnlich, ist mehr ein weilendes rückblickendes Moment, während neuere, z. B. Beethoven's freie Quartsexten, meist vorwärts treibende sind von solcher Kühnheit, dass, wer sie nachahmen will, zuvor seine Lenden prüfen muss, eh sie den Sprung riskiren dürfen ohne Verstauchen — man hat Exempel von Beispielen! — Die ebenfalls neuerliche Tritonus-Melodie S. 72, 3, 3 im Bass *g a h cis* — ist ein Beispiel zu dem, was Baumgart richtig Analogie, analoge Gangbildung nennt: dass nämlich kraft melodischer Bewegung wiederholte Melismen auf anderen Stufen (*talea - - rosalia?*) ungestört über harmonische Härten hinüber hüpfen.

In den KAMMER-SONATEN, wie ähnlich sie auch sonst den kirchlichen sind, thut sich doch nicht allein mehr üppige Beweglichkeit kund, sondern auch mehr specifischer Gebrauch der Tonart im modernen Sinne, was wohl mit durch das Kammer-Clavier veranlasst wird, indem dieses trotz aller Gehörkünste des Stimmers mehr ungleichschwebend ist und bleiben wird, als die Orgel, welche durch mechanische Mittel der wirklichen Gleichschwebung näher gebracht werden kann. Ohne uns hier auf Beweise einzulassen, stellen wir nur zur Prüfung, ob nicht die hier gewählten Tonarten ungeachtet der damals tieferen Stimmung doch auf unser Ohr ganz ähnlichen Eindruck machen wie dieselben, wo sie in modernen Tonsätzen von Händel bis Beethoven vorkommen; gewiss ganz anderen Eindruck als dieselben Tonarten bei Schütz oder Hammerschmidt, die man getrost transponirt ohne Wandlung des Klanges. Dass hier zuweilen wie bei Händel ein ♯ oder ♭ weniger in der Signatur steht als heute üblich, z. B. C-moll mit zwei ♭, A-dur mit zwei ♯ — das scheint anfangs Gemächlichkeit der Schrift, hat indess oft modulatorische (harmonistische) Ursache, die sich im Lauf des Satzes bezeugt, und ist dennoch kein Hinderniss die heutige Klangfarbe zu fühlen. — In

K.-SONATE 1 (S. 75) ist der blühende *D*dur-Klang im Geigenton ganz ähnlich wie in Mozart's Symphonien und Ouvertüren. — Die Anordnung ist überall suitenhaft, im Festhalten der Tonart stetiger als die Kirchensonaten es haben, dagegen ist die Reihenfolge der Tänze willkürlicher als bei S. Bach, dessen Suiten bei aller inneren Freiheit doch eine ziemlich regelmässige Rangordnung zeigen von *Prélude* (*Toccata*, *Ouverture*) . . . *Allemande* . . . *Sarabande* . . . *Guigue*, und als Gesammtzahl der Tänze schwerlich über sieben oder unter vier enthalten. — Corelli hat niemals die grössere Bach'sche Ausdehnung, übrigens aber nach Belieben mehr oder weniger Sätze, die Sonate 12 sogar nur einen einzigen; die Melodien sind bald kunstreicher, bald volksthümlicher, und so geht bei aller Familienähnlichkeit doch jedes seinen sonderlichen Gang, sorglos sogar wegen des Totalschlusses (Final-Klausel), dem nach modern Bachischem Costüm durchaus voller wuchtiger Ausklang gebührte, in Corelli's weiblichem Gemüthe dagegen auch ein leichtes Hinschweben, ein rhythmisches Hängenbleiben gestattet, wie hier

S. 34. 49. 61.

77.

über welche rhythmische Gebilde Hauptmann (Harmonie und Metrik § 81, 82) das Richtige überzeugend sagt.

SONATE 2 hat eine ganz allerliebste *Giga* voll Zärtlichkeit und Schalkheit, an der wir zugleich die Gewandtheit kennen lernen, womit die melodischen Stämme thematisch verwerthet werden; denn das hiesige Thema S. 80:

erscheint wieder Sonate 4 S. 88 und Sonate 6 S. 96 und giebt jedesmal ein anderes Bild, wo immer der liebliche Volkston durchklingt wie aus der Ferne auf anderer Flur. Ueberhaupt sind die Gigen sonderbare Creaturen voll schönen Leichtsinns, scheinbar regellos ihre Wege hüpfend, sogar Sebastian's ernste Stirn erheiternd — darum ist ihre mancherlei Rhythmisirung ebenfalls freier als aller übrigen Tänze. Denn während diese ihren festen Grundriss haben in gerader oder ungerader Taktirung, finden wir bei den Gigen 6/8 9/8 12/8 (letzteres bei Corelli S. 80 signirt C 12/8), aber — *horribile dictu* steigt sogar S. 109 ein offenes 4/4 empor, dieses freilich ebensowohl in C 12/8 deutbar; aber was soll man sagen, wenn Bach einmal gar zeichnet Φ, will sagen 4/2 oder 8/4 oder 𝄺 gleich 𝅜 𝅜 (B. W. 3, 133 E-moll)! Man soll sagen: die Giga ist eine unberechenbare Coquette, verführerisch mit und ohne Willen, daneben jedoch — wohl gemerkt — immer rein musikalischen Humors, nirgend mit heimtückischen Hintergedanken, die ausser den Tönen sich etwa hinterm Busch hielten, den Hörer zu narrführen. Was aber das reinmusikalische Instrumentale angeht, da hätten wir mit den Italianissimi noch eine Lanze zu brechen — doch dazu ist hier (noch?) nicht der Ort.

Aehnlich wie der *Giga*, doch anders, ergeht es der *Allemanda*, die sich bei unseren Meistern ebenfalls mancherlei Costüme muss gefallen lassen, indem sie zwar den Grundriss des geraden Rhythmus mit der Stimmung gehaltenen Ernstes stetig bewahrt, im Uebrigen aber gern mit gothischen Schnörkeln angethan, auch in fernsichtige Modulation verwickelt wird; über die Präludienform hinaus in fugirte Contrapunkte schweift sie selten. Corelli giebt der Allemande bei gleichem Rhythmus allerlei Tempi: Sonate 4 E-moll, *Presto* — Sonate 5 B-dur, *Allegro*, mit feierlich canonischem Ansatz, der später *al rovescio* wiederkehrt — Sonate 6 G-moll, *Largo* — Sonate 7 F-dur, *Allegro*, ansprechend ohne Tiefsinn — Sonate 9 Fis-moll, *Largo*, von schwermüthigem Liebreiz.

In diesen beiden Formen (der Allemande und Giga) ist die Mannigfaltigkeit gross genug, um den kategorischen Imperativ der Formal-Definitionen aufs Glatteis zu führen, während die übrigen an festere Umrisse gewöhnt sind. Die Sarabanden sind bei Corelli mehr phlegmatisch menuetthaft, oft von unbedeutender Erfindung — woven jedoch die einzig liebliche sangreiche der Sonate 9 ausge-

nommen ist, S. 107; — seine Gavotten thun bald keck und stolziglich, bald vornehm trocken; seine Correnten sind mehr angenehm scherzhaft, flüssig und schlangenhaft zwischen den ernsten und muthwilligen Sätzen hindurchziehend. — S. Bach hat, wohl mehr aus eigener Erfindung, als aus historischem Anlass, den meisten Tanzformen bestimmteres Gepräge eingebildet: der Sarabande die pathetische Schwärmerei, der Courante die elegante Courtoisie, der Bourrée den unbesieglich fidelen Clown. — In all diesen Stücken ist Couperin ein wichtiges Mittelglied, witziger als Corelli, minder melodiös tiefsinnig als Muffat — ganz in der Stellung, die der richtige Franzose einnimmt zwischen deutschem und römischem Geiste, worüber E. M. Arndt in seinen »Vergleichenden Völkergeschichten« — trotz eingefleischten Franzosenhasses — das liebevoll Treffendste sagt, was zu sagen war.

Vorzüglich schön in Grundlage und Durchführung sind Sonate 10 und 11 mit vollkommen Mozartischem E- und Esdur-Klang: wir glauben, sie sind allen Zeiten vernehmlich, und empfehlen sie denjenigen Musikfeinden, die nicht an Instrumentalmusik glauben, zur Berücksichtigung; die rechten Liebhaber werden die Stücklein, je eifriger gespielt, je lieber gewinnen.

Nachträglich bemerken wir, dass gelegentlich der Stelle: *Allemanda* S. 83, 1, 1—2 der berühmte Contrapunktist Paolo Colonna den Corelli strafte wegen einer verbrecherischen Quintenfolge, Corelli aber die Strafe nicht schweigend hinnahm: was sagen unsere Gelehrten dazu? — Ebensowohl wie diese mehr offenen Quinten möchten wohl die heimlichen S. 100, 4, 1—2 Interesse erwecken. — Auch die Absonderlichkeit der Secundenfolgen S. 97, 2, 3 und 4 [Notenbeispiel] ihres Ortes richtig und schön, wie auch bei Händel zuweilen, giebt zu denken; *) hat doch S. Bach die kühnere Unlösung [Notenbeispiel] (in der Johannis-Passion) gewagt, ohne Tadel, weil die Ueberkraft der Melodie zumal im Fugenthema dem Verständniss zu Hülfe kommt. — Von schönen Terz-Sext-Umarmungen seien noch erwähnt die sehr einleuchtenden S. 14, 38; — endlich beachte man den besonderen Gebrauch der Triller 9, 10, 22 u. a.: sie sind hier mehr melodisch, dort mehr coloraturig, jedenfalls nicht dasselbe, was unsere Triller zu sein pflegen.

Ein paar *Errata*, die den Musiker kaum stören, erwähnen wir nur Gewissens halber:

S. 35, 4, 5 muss Violine I am Schluss *gis* haben statt *g*,
S. 112, 2, 3 - - - - - *b* - - *a*.

Nach Corelli sind unseres Wissens keine bedeutende Instrumentisten in Italien aufgestanden; Cherubini's herrliche Ouvertüren, das einzig Ebenbürtige, sind nur das geringere Theil seiner schöpferischen Thätigkeit. Es scheint fast, diese Kunst ruhe dort aus; ob es eine Ruhe zum Tode ist, wissen wir so wenig als es Dornröschen wusste, da sie entschlief. — Nicht jeder Schlaf ist ein *Requiescat in pace*, nicht jede Klage um die Mängel der Zeit ein *Requiem*. Hat die deutsche Dichtung nach jahrhundertlanger Ruhe ein herrliches Erwachen gefeiert, ist der edlen Bildkunst, die doppelt so lang eingesargt schlief, endlich seit Winckelmann und Thorwaldsen eine fröhliche Urständ gewährt: warum sollte der Prophet des Abendroths Unrecht haben, wenn er riethe bei dieser krampfhaften Weltgeburt neuer sittlicher Ideale den Künsten eine Weil Ruh zu gönnen? Kein Requiem, sondern: »Ich schlafe, aber mein Herz wacht« — und danach, so Gott will, ein schöneres Auferstehen als Dornröschens. Wir meinen hier — um kein Aergerniss *en famille* zu geben — zunächst Italien. *Ed. Krüger.*

*) Ueber solche Stellen, die meistens nur eine freier ausgeführte Cadenz andeuten, also nicht stricte gespielt werden wie sie gedruckt stehen, wird demnächst in den Bemerkungen des Herausgebers Corelli's über die von ihm befolgten Grundsätze ausführlicher gehandelt werden. *D. Red.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Beim Sonnenuntergang. Gedicht von A. Munch. Concertstück für gemischten Chor mit Orchester von **Niels W. Gade.** Op. 46. Leipzig, Fr. Kistner. Partitur 20 Ngr.

H. D. Unter den Vorzügen Gade'scher Compositionen hat von Anbeginn seiner schöpferischen Thätigkeit das Geschick eines feinen und reichen Colorits in erster Linie gestanden; dasselbe war geeignet den bedeutenden und neuen Gedanken seiner grösseren Tondichtungen einen besonderen Schmuck zu verleihen; es hat mitunter auch wohl seine verführerische Gewalt bewiesen, und ein zeitweiliges Zurücktreten schöpferischer Kraft den Hörer vergessen gemacht. In dem vorliegenden Werkchen ist zur Verwendung reicher Mittel der Tonfärbung durch die Instrumente wieder alle Veranlassung geboten; diesmal aber durchaus nicht zum Nachtheil eines wahren und zart empfundenen Ausdrucks, der sich in weichen, hübsch erfundenen Motiven einprägt. Das Gedicht von Munch (übersetzt von Lobedanz) schildert in hübschen Worten und Bildern die Abendstimmung, welche mit Wehmuth die Sonne scheiden sieht, aber in der Beruhigung, in der Hoffnung auf die Wiederkehr Trost findet. Das leise Flüstern in dem Tremolo der vielfach getheilten Saiteninstrumente, wozu die Blasinstrumente hohe Accorde halten und Celli und Fagott, in der Höhe einsetzend, in getragenem Gange abwärts steigen und den Wechsel der Accorde tragen, versetzt uns alsbald in eine ahnungsvolle Stimmung. Der Einsatz des Chores, welcher nach und nach sich sammelt und dann fortwährend in gefüllter Harmonie und in weichen, sanften Motiven die Texteswerte singt, befängt uns gar gefällig; die völlige Ruhe, die geheimnissvolle Stille ist mit Meisterschaft gezeichnet; charakteristische Bewegung in den Instrumenten, ausdrucksvolle Motive der Begleitung, fein und sorgsam überlegte Declamation der Worte heben die Wirkung. Wir heben eine längere Stelle der zweiten Strophe hervor, welche die Schilderung der nach und nach eintretenden gänzlichen Stille enthält; die Worte werden hier von den Stimmen, gruppenweise vertheilt, *unisono* gesungen, wobei die Tonlage allmälig immer tiefer wird. Aus völliger Stille erhebt sich dann die Aufforderung zur Hoffnung (»Doch zage nicht«) in voller Harmonie und mit einem wahr empfundenen, feierlichen Ausdrucke. Der letztere steigert sich dann im Verlaufe (wo ein wenig gezwungen die anfängliche Tonart wieder ergriffen wird) zu kurzer froher Erhebung (»Wo Lichtes Quelle geht voraus«), mit voller Instrumentation; am Schlusse tritt das Motiv des Anfangs wieder hervor, welches zu beruhigtem Abschlusse führt. — So tritt das ganze Stück manchen ähnlichen von Gade und anderen veröffentlichten Stücken zur Seite, wobei wir z. B. an die »Frühlingsbotschaft« denken. Ein tiefes und kräftiges Walten einer bedeutenden Individualität, eines neuen und selbständigen Stiles gewahren wir auch hier nicht, und müssen auch dies Werk zu den guten Nachahmungswerken stellen. Doch ausser der, Gade nun einmal vor andern eigenen Meisterschaft der Instrumentation und Colorirung hat ihn der Inhalt der kleinen Dichtung diesmal durchweg poetisch gestimmt und es ist aus der Vereinigung dieser Anregungen ein durch Anmuth und Wahrheit, durch Wohlklang und Ausdruck sich vortheilhaft auszeichnendes Gebilde entstanden. Unsere

Chorvereine werden sich dasselbe ohne Zweifel, nach dem Vorgange Cölns, recht bald zu Nutze machen.

Joh. Seb. Bach als Schüler der Particularschule zu St. Michaelis in Lüneburg in den Jahren 1700—1703.

Dass Bach sich in früher Jugend eine Zeitlang in Lüneburg aufgehalten habe, versichern uns seine Lebensbeschreiber. Forkel nennt mit Bestimmtheit die Michaelisschule, in der er später sich selber aufhielt; der Ausdruck »Michaelisgymnasium« bei Winterfeld ist nicht genau, es war die Particularschule des Klosters St. Michaelis.

Nachdem frühere Nachforschungen oder Nachfragen wegen Bach's Aufenthalt in dieser Stadt, noch damals einer der ersten Norddeutschlands, zu keinem Ergebnisse geführt hatten, hat endlich ein bewährter Musikfreund und -Kenner, Herr Professor W. Junghans, Rector am Johanneum in Lüneburg, die Sache in die Hand genommen und nach langem Suchen in dem Archiv des Klosters St. Michaelis mehrere Actenstücke gefunden, welche wenigstens einige Hauptseiten des Gegenstandes aufhellen. Diese Nachrichten hat derselbe vereinigt mit Allem, was sich sonst an gedruckten oder geschriebenen Nachrichten über die Pflege der Tonkunst in früherer Zeit vorfand und daraus ein Bild entworfen von den musikalischen Zuständen Lüneburgs seit der Reformation. Diese höchst erfreuliche verdienstvolle Arbeit ist gedruckt in dem soeben zur Vertheilung kommenden »Programm des Johanneums zu Lüneburg, Ostern 1870« und führt den Titel: »Joh. Seb. Bach als Schüler der Particularschule zu St. Michaelis in Lüneburg, oder Lüneburg eine Pflegstätte kirchlicher Musik«.

Nachstehend theilen wir im Wesentlichen und wörtlich daraus mit, was Bach und die ihn vorzugsweise nahe berührenden Verhältnisse betrifft. Das Michaeliskloster unterhielt eine ansehnliche Zahl sogenannter Mettenschüler, welche die eigentliche Kirchenmusik auszuführen hatten, und eine fast doppelt so grosse Zahl Chorschüler für weitere musikalische Zwecke, als Ripienisten und für das Umsingen auf den Strassen. Aus den Zahlungsregistern, welche der Cantor zu führen hatte, ist nun zu ersehen, wann Bach eintrat und welche Stellung er in diesem Chore einnahm. Der Bericht des Herrn Prof. Junghans hierüber lautet wie folgt.

»Vom 18. Juli 1692 bis zum 29. Mai 1700 finden sich von der Hand des Cantors Augustus Braun sehr sorgfältig geführte Verzeichnisse sowohl derjenigen Schüler, an welche das Metten- und Quartalgeld, als derjenigen, an welche um Ostern das Chorgeld für das Semester von Michaelis bis Ostern ausgezahlt worden ist.

»Die Zahl der Mettenschüler variirt zwischen 18 und 13 einschliesslich der beiden Expectanten, welche ständig als namenlose angeführt werden. Die höchste Zahl erreicht das Jahr 1696. Der Anfang des Jahres 1700 enthält 16. Die Zahl der Chorschüler — *chorus symphoniacus* — variirt zwischen 27 und 23. Die Namen der Mettenschüler finden sich sämmtlich in jedem Verzeichnisse der Chorschüler und zwar mit den höchsten Honorarsätzen; aber umgekehrt finden sich nicht sämmtliche Chorschüler in den Verzeichnissen der Mettenschüler. Die daraus sich ergebenden Folgerungen über die Organisation beider Chöre werde ich später ziehen. In dem Mettenchore werden die beiden Expectanten nie mit Namen genannt, in dem *chorus symphoniacus* dreimal und zwar zu Ostern 1696 Christian und Rademacher, zu Ostern 1697 Rademacher major und minor, zu Ostern 1698 wiederum Rademacher major und minor, zu Ostern 1699 und zu Ostern 1700 ohne Namen. Die Namen der Rademacher finden sich auch unter den Probeschriften von 1695 und zwar der eine als Quintaner; der andere scheint nach dem Inhalt und der Form seiner Handschrift einer höheren Klasse anzugehören und ist wahrscheinlich der im Verzeichnisse von Ostern 1696 unter den Expectanten aufgeführte Rademacher. Während nun weder in den Verzeichnissen der Mettenschüler bis zum 3. April 1700 noch in dem Verzeichnisse der Chorschüler von Michaelis 1699 bis Ostern 1700 die beiden Namen Erdmann und Bach sich finden, treten dieselben zuerst in dem Verzeichnisse des Mettenchors vom 3. April bis zum 1. Mai und vom 1. Mai bis 29. Mai hervor, und zwar unter 15 Schülern Erdmann an 9ter, Bach an 10ter Stelle von oben gerechnet, jeder auf der dritten Honorarstufe von 12 gGr.; im zweiten Monate nach dem Abgange eines weiter oben stehenden Schülers erscheint Erdmann an achter, Bach an neunter Stelle mit demselben Honorare. Hiermit hören die Verzeichnisse auf, und es ist mir nicht gelungen, weder in den Acten, noch in den Rechnungsbüchern irgend eine Erwähnung der Beiden zu finden. Aus dem Umstand nun, dass beide Namen weder in dem Verzeichnisse der Chorschüler von Michaelis 1699 bis Ostern 1700, in welchem die Namen sämmtlicher Mettenschüler auftreten, noch in dem der Mettenschüler vom 6. März bis zum 3. April 1700 sich finden, scheint hervorzugehen, dass die beiden überall erst zu Ostern nach Lüneburg gekommen sind. Denn dass dieselben unter den beiden namenlosen Expectanten der beiden Jahre von Michaelis 1698 bis Ostern 1699 und von Michaelis 1699 bis Ostern 1700 verborgen sein könnten, ist aus dem Grunde nicht wahrscheinlich, weil sonst die Beiden zu Ostern 1698 genannten Rademacher in den Verzeichnissen von Ostern 1699 und 1700 unter den ordentlichen Mitgliedern vorkommen müssten, was nicht geschieht, oder abgegangen sein müssten, was ihres berechenbaren Alters halber nicht wahrscheinlich ist. Es sind die beiden demnach wahrscheinlich unter den beiden namenlosen Expectanten von 1699 und 1700 wiederum zu erkennen mit einer kleinen Gehaltszulage, während die beiden Erdmann und Bach, ohne erst Expectanten gewesen zu sein, ihrer Leistungen halber sogleich an einer höheren Stelle eingetreten sind, ein Gebrauch, welcher in diesen Verzeichnissen wiederholt hervortritt.

»Auch in welche Stimme Erdmann und Bach eingetreten, lässt sich aus einer Vergleichung der Metten- und Chorgeldempfänger beinahe bis zur Evidenz nachweisen. Die Chorgeldempfänger sind nämlich immer nach den Stimmen, welchen sie angehören, die Mettengeldempfänger dagegen immer nach den Abstufungen ihres Monatsgehaltes geordnet. Das Verzeichniss der Mettengeldempfänger stellt sich nun nach Maassgabe des Verzeichnisses der Chorgeldempfänger vor dem Eintritte Erdmann's und Bach's in den Mettenchor also:

	Jährliches Chorgeld:	Allmonatliches Mettengeld:
Bassistae:		
Franke, Präfectus	66 Mk.	1 Thlr.
Mittag	17 -	— - 12 gGr.
Tenoristae:		
Köhler, Adjunctus	24 -	1 - — -
Hochgesang min.	20 -	— - 16 -
Hochgesang maj.	14 -	— - 12 -
Altistae:		
Schmersahl	16 -	— - 16 -
Platt	14 -	— - 8 -
Schön	8 -	— - 8 -
Discantistae:		
Koch maj.	15 -	1 - — -
Schmidt	9 -	— - 8 -
Vogel	9 -	— - 8 -
2 Expectanten, jeder . .	5 -	— - 4 -

»Nach Erdmann's und Bach's Eintritt gestaltet sich die letzte Gruppe ohne Bezeichnung der Stimme im Mettenchore also:

Mettengeld:

Koch maj.	1 Thlr.	— gGr.
Schmidt	— -	12 -
Erdmann	— -	12 -
Bach	— -	12 -
Vogel	— -	8 -
2 Expectanten, jeder . .	— -	4 -

»Da nun Koch maj., mehrjähriger Stimmführer oder, wie solche auch wohl sonst heissen, Concertist im Discant, wiederum an der Spitze dieser Gruppe mit dem Gehalte eines Concertisten auftritt, so ist anzunehmen, dass auch in diesem Monate mit ihm die Reihe der Discantisten beginnt und die darauf folgenden, also auch Erdmann und Bach, derselben Stimme angehören, jedoch sogleich an einer höheren Stelle eingetreten sind, was mit der Angabe stimmt, dass Bach seiner schönen Discantstimme seine Aufnahme in den Michaelischor zu verdanken gehabt habe. Das Stimmenverhältniss des Discants zum Alt aber 7 : 3 darf nach einer Vergleichung des Verhältnisses dieser beiden Stimmen zu einander, wie solches in den nach ihren Stimmen geordneten Verzeichnissen der Chorgeldempfänger von den Jahren 1697 bis 1700 vorliegt, (1697. 9 : 5. 1698. 7 : 4. 1699. 7 : 6. 1700. 9 : 5) als nicht abnorm erscheinen.

»Bach trat also im Monat April 1700 in den Chor der St. Michaelisschule zu Lüneburg ein und zwar als Discantist.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Leipzig.** (Theaterangelegenheiten. Ein Vertheidiger Laube's [Schluss].) Und wäre Herr Laube denn nur ein richtiger Literat, ein wahrer Kamerad seiner einstigen Genossen gewesen! Aber er war zugleich »überzeugungstreuer Charakter«, d. h. Principienreiter, und zwar ein solcher, der von dem Gefühl seiner Superiorität erfüllt ist. Desshalb hielt er sich auch zu gut, in die gesellschaftlichen Verhältnisse der Stadt, deren Theater er leiten, deren Sinn er veredeln wollte, durch die richtige Thür einzutreten. Sein Vertheidiger drückt dies so aus: »Man glaubte ferner, dass Laube recht demüthig um die Gunst der Stadträthe sich bewerben werde, dass er diese schöngeistigen Cirkel pflegen, nach Art des Poeten dieser Kreise, des Herrn Gustav Freytag, der die Comtoirs der Leipziger Patricier in »Soll und Haben« idealisirt und die Universitäts-Magister in der »Verlorenen Handschrift« zu Helden der Zeit gemacht, sich um das Genre kümmern werde, welches hier die Stelle grosser politisch thätiger Kreise, des Adels, des Bürgerthums vertritt. Nichts von alle dem trat ein. Laube folgte seiner besseren Einsicht in der Theaterleitung und liess sich in seinen Lebensgewohnheiten am wenigsten stören. Vor der Theaterzeit hielt Laube seinen »Salon« offen. Das sahen die Patricier für einen unerlaubten Hochmuth an; die Pariser Sitte verletzte. Man ging im Verleumden in einer wahrhaft bodenlos gemeinen Weise vor« u. s. w. Welche Thorheit! Dass ein Director, welcher sein Theater von Grund aus neu einrichten soll und den Erwartungen Aller zufolge Bedeutendes leisten muss, ein vielbeschäftigter Mann ist, wird sich Jeder sagen und desshalb auch nur geringe gesellschaftliche Ansprüche an ihn machen. Wenn aber derselbe vielbeschäftigte Mann, der die bestehenden städtischen Cirkel ignorirt, dennoch Zeit und Lust hat, unter eigener Firma einen weltstädtischen »Salon« zu etabliren, so erinnern sich die also Zurückgesetzten, dass der Mann von ihnen angestellt, ihnen gewissermaassen untergeben ist, und fragen sich, mit welchem Recht er es unternehme, sie gesellschaftlich zu übertrumpfen. Wenn nicht aus Hochmuth, aus welchem Grunde denn? Ein Mann in Laube's Jahren sollte doch wenigstens gelernt haben, die Stellung zu erkennen, welche er wirklich einnimmt. Nichts verletzt mehr, als gesellschaftliche Ueberhebung, und indem Laube sich diese zu Schulden kommen liess, war seine Stellung unhaltbar; alles, was man von Politik faselt, ist Brimborium. Und nichts kann zugleich thörichter sein, als eine solche Ueberhebung, da sie die Fäden durchschneidet, welche einen Theaterleiter mit seinem Publikum unsichtbar aber fest verbinden, ohne irgendwelchen Ersatz zu bieten. Ein Mann kann sich über alle gesellschaftlichen Rücksichten hinwegsetzen und doch die allgemeine Achtung seiner Mitbürger geniessen; aber wer so unklug ist, den Kampf mit der Gesellschaft auf ihrem eigenen Boden ausfechten zu wollen, dessen Partie ist verloren. Um so mehr, wenn er von seinem Vertheidiger sagen lassen muss, dass er in unausgesetzte Arbeit völlig aufgegangen sei; »er suchte keinen seiner alten Freunde auf«, — die er in einer Stadt von dem Umfange Leipzigs sämmtlich in einem einzigen Vormittage besuchen konnte, namentlich diejenigen, denen es weniger, als ihm, gelungen war, sich einen Namen in der Welt zu machen. »Er fand nicht einmal Zeit, an jenen Vereinen sich zu betheiligen, die er einst begründet, deren Vorsteher er gewesen.« Als aber »bei dem Festessen gelegentlich der Schillerfeier Leipzigs stimmführende Männer versammelt sassen«, da hatte der Theaterdirector Zeit, »da erschien völlig unerwartet Laube und sprach, sprach politisch, grossdeutsch und mit warmem Herzen und wärmsten Worten von Oesterreich, für Oesterreich! Betrachten Sie das als den Wendepunkt der ganzen Sache, jetzt war Laube schonungslos preisgegeben«. Kann eine Harlekinade vollständiger sein? Man begreift hiernach recht wohl, wie ein abgeneigter, mit Laube früher bekannter, von diesem aber »aus Mangel an Zeit« nicht besuchter Kritiker (Gottschall) verhängnissvoll für ihn werden konnte. Laube hatte also in seinem Leipziger, wie früher in seinem Wiener Wirkungskreise sich selbst allen Boden unter den Füssen weggezogen. Leipzig ist eine Stadt von gediegener Bildung; wenn man nur die beiden einander gegenüberstehenden Gebäude, das Museum und das Theater, betrachtet und erwägt wie sie zu Stande gekommen sind, so braucht man keine Belehrung weiter über die Wirksamkeit eines gemeinthätigen Bürgersinnes, den man in anderen, selbst in grösseren und reicheren deutschen Städten in dem Maasse vergeblich sucht. Auch dass diese Stadt sich im Ganzen willig der neuen politischen Ordnung einfügt, kann nur ein Thor lästern; thut sie damit doch nur, was dasselbe Wiener Blatt, welches diese scandalöse Vertheidigung Laube's druckte, tagtäglich polternd (obwohl vergebens) von den czechischen und polnischen Städten für die neue österreichische Verfassung fordert. Maasshalten und Unterordnung unter das Ganze gehören zu den ersten gesellschaftlichen wie politischen Pflichten; nur dadurch ist eine gemeinsame Kraftentfaltung möglich. Laube's Angelegenheit zeigt aber aufs neue, dass das Literatenthum alten »jungdeutschen« Schlages, welches wie Hans vor allen Höfen kehren will, schliesslich selbst bei grossem Talente unfähig ist, eine bedeutende Aufgabe wirklich durchzuführen. Die deutsche Theaterreform ist also um einen misslungenen Versuch reicher. Dieser Ausgang überrascht uns nicht, denn wir haben ihn vorhergesehen. Sollte ein einzelner Zweig der Kunst hiervon Nachtheile haben, so würde es das Schauspiel sein. Vielleicht ist auch in Leipzig die Zeit nicht fern, wo Oper und Drama getrennt verwaltet werden. Das deutsche Theater wird noch manche Wandlungen durchmachen, bevor es zur Ruhe und festen Gestaltung gelangen kann. Herrn Laube können wir aber versichern, dass ihm seine Sympathien für Oesterreich nicht hinderlich sein werden, im norddeutschen Bundesgebiete das Theater zu reformiren. Wendet er sich z. B. nach Hamburg, so findet er dort einen geschworenen literarischen Schildknappen, der mit ihm durch Dick und Dünn gehen und Alles vortrefflich finden wird, obwohl derselbe im Uebrigen preussisch gesinnt ist, auch von der Mitredaction eines preussisch gesinnten Hamburger Blattes existirt. In Hamburg könnte Laube auch ruhig Reden für Oesterreich halten; nur fürchten wir, dass ihm die Zuhörer fehlen. Er könnte auch seinen »Salon« eröffnen, man würde sich nicht darüber erbosen, man würde es sich nur gelegentlich an der Börse erzählen und darüber lachen. Und das Ende würde hier sein, wie bei allen Hamburger Theaterleitungen — der Bankrott, aus verschiedenen Ursachen, hauptsächlich aber aus Mangel an einer stetig erhaltenen Theilnahme. Laube selbst würde schliesslich ausrufen: Nein, da ist Leipzig doch besser! »Mein Leipzig lob' ich mir.« —

* **Berlin.** Wagner's »Meistersinger« gelangten hier zur Aufführung, fuhren aber noch schlimmer, als in Wien. Durch alle Scandalosa scheint Wagner nun glücklich dahin gelangt zu sein, dass das Publikum auch seine Opern wesentlich als eine Gelegenheit zum Scandalmachen ansieht. Diese erste Berliner Aufführung — von einer zweiten musste einstweilen ganz abgesehen werden, da Betz, der Sänger des Hans Sachs, total heiser und Frau Mallinger-Eva ebenfalls noch von dem ersten Abend angegriffen ist — hat zahlreiche Anekdoten hervorgebracht. Nachfolgend eine zur Probe. Nach dem zweiten Acte wurde General von Moltke im Foyer des ersten Ranges von einer hohen Person gefragt, wie er sich befinde? Im Reichstag, erwiderte der berühmte Stratege, sei es doch besser, da könne man wenigstens auf Schluss antragen.

* **Königsberg.** Der Musikdirector Hamma, welcher mit seinem »Neuen Gesangverein« schon zwei Concerte kleinerer Stücke veranstaltete, gab unlängst das dritte Concert, in welchem die gelungene Vorführung des Händel'schen Pastorals »Acis und Galatea« reichen und verdienten Beifall fand; auch »Erlkönig's Tochter« von Gade kam darin zur Aufführung.

* **Bonn.** (Auction der Jahn'schen Bibliothek.) Nachdem der Gesammtverkauf nicht zu Stande gekommen, fand in der verflossenen Woche die Auction der bedeutenden musikalischen

Bibliothek des verstorbenen Prof. Jahn statt und erzielte durchweg hohe Preise, insgesammt ca. 5000 Thlr. Einen ausführlichen Bericht bringen wir in der nächsten Nummer. Wenn nun auch in Folge der zu hohen Forderung der Verkäufer die Erhaltung der gesammten Bibliothek als eines ungetrennten Ganzen leider nicht bewerkstelligt werden konnte, so wurde doch wenigstens die Sammlung von Mozart's Werken, welche einen grossen Theil der Sammlung ausmachte, als Ganzes erworben und zwar von der Berliner k. musikalischen Bibliothek, nämlich für 1242 Thlr. (die Einzelversteigerung aller Mozartiana von Nr. 2046 bis 2375 hatte nur 877 Thlr. ergeben). Dieser Erwerb war aber nur möglich, weil ein Bonner Kunstfreund, der Rentier Kyllmann, für jenen Zweck hochherzig 500 Thlr. beisteuerte. Die betreffenden Werke werden der Berliner Bibliothek als »Jahn'sche Mozart-Bibliothek« einverleibt werden.

* **Grätz.** Indem ich daran gehe, einen kurzen Bericht über die bedeutenderen musikalischen Aufführungen in der so eben ablaufenden Concertsaison zu erstatten, mögen einige Bemerkungen über die hier bestehenden öffentlichen Concertinstitute vorangehen. Da ist vor Allem der steiermärkische Musikverein zu nennen. Derselbe ist nach dem Vorbild der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde im Jahre 1815 von Dilettanten gegründet und seit 1819 als Lehr- und Concertanstalt wirksam. Ungeachtet der nur dürftigen Subventionen Seitens der Landschaft, Stadtgemeinde u. s. w. gelang es doch, für den Unterricht in fast allen Orchesterinstrumenten und im Gesang gute, zum Theil ausgezeichnete Lehrer zu gewinnen und seit einigen Jahren einen ständigen artistischen Director anzustellen. Leider hat man für dieses wichtige Amt bisher nicht den rechten Mann gefunden. Herr Dr. juris Wilhelm Mayer ist vielleicht als Componist nicht ganz ohne Talent, aber die Befähigung oder doch den rechten Eifer, die Interessen des Musikvereins allseitig zu fördern, besitzt er gewiss nicht. — Nächst dem Musikverein kommt der Singverein, vor wenigen Jahren vorzugsweise durch die Bemühungen des Universitäts-Professors Dr. M. v. Karajan von Dilettanten gegründet, in Betracht. Er zählt, abgesehen von den nur beitragenden Mitgliedern, etwa hundert ausübende, zumeist dem höheren Bürger- und Beamtenstande angehörig. Der Singverein macht sich namentlich durch die Aufführung grosser Gesangswerke verdient, die besonders desshalb schwer zu erzielen sind, weil es hier leider sehr an guten Solisten fehlt und die Herbeiziehung der Gesangskräfte vom Theater oder aus anderen Orten nicht leicht thunlich ist. Auch steht dem Singverein kein eigenes Orchester zur Verfügung, sondern er benutzt gewöhnlich das des Musikvereins, welches aus Musikern des landschaftlichen Theaters, den Vereinslehrern, anderen Fachmusikern und aus Dilettanten zusammengesetzt ist. Die wöchentlichen Uebungen und die Concerte (gewöhnlich zwei) leitet der tüchtige Chormeister Herr Wegschaider, gleichzeitig Chormeister des Männergesangvereins. Dieser zumeist aus Personen des Bürgerstandes bestehende, sowie der akademische Gesangverein unter der Leitung des Herrn Dr. Schlechta geben neben mehreren sehr beliebten Liedertafeln jährlich in der Regel je zwei Concerte, worin nun der Abwechslung halber auch gemischte Chöre, Solostücke u. s. vorkommen. Der akademische Gesangverein hat bereits wiederholt renommirte Gesangskünstlerinnen und Künstler, wie die Bettelheim, Magnus, Schultner u. a., vorgeführt und auch einzelne bedeutende Gesangwerke producirt, wie Orpheus, Pilgerfahrt der Rose, Bach'sche Cantaten. Von der heurigen Wirksamkeit dieser Vereine mögen nur die bedeutenderen Leistungen hervorgehoben werden. In den vier Orchesterconcerten des Musikvereins hörten wir hier zum erstenmale Haydn's Oxford-Symphonie, Schubert's Rosamunde- und Schumann's Manfred-Musik; ausserdem Beethoven's Pastoralsymphonie, Weber's Jubelouverture, Berlioz' Episode aus »Verdammniss Faust's« u. A. In einem Kammerconcerte des Vereins kam Mozart's Divertimento in D-dur, ein Claviertrio des hier wohnhaften Baron Herzogenberg u. A. vor. Mit letzterem Werke erregte die Gemahlin des Componisten als Clavierspielerin allgemeine Bewunderung. — Der Singverein gab in seinem ersten Concerte nebst kleineren Sachen Mendelssohn's Psalm: »Wie der Hirsch schreit« etc. Für das zweite bereitet er Händel's »Belsazar« vor, leider in der Mosel'schen Bearbeitung.*) — Der Männergesangverein brachte u. a. als Novität den Marsch und Chor der Kreuzritter aus Liszt's »Elisabeth«, ohne Anklang zu finden, dagegen Mendelssohn's Winzerchor mit grösstem Beifall; ebenso Schubert's »Gesang der Geister über den Wassern«. — Im ersten Concert des akademischen Gesangvereins endlich hörten wir unter Schultner's Mitwirkung ein recht triviales Liederspiel (ungedruckt); im zweiten Concert am 10. d. M. soll Bach's Cantate: »Gottes Zeit« etc. mit Fräul. Burenne aus Wien producirt werden. — Von Concerten einheimischer Künstler sind die Kammersoiréen des Herrn Kapellmeister Treiber unter vortrefflicher Mitwirkung des Herrn Concertmeister Koesler und Torggler rühmlich hervorzuheben. — Von fremden Künstlern hörten wir ferner: Jean Becker und dessen Genossen (dreimal), Clara Schumann (nur einmal) und H. Stiehl (zweimal in Orgelconcerten und einmal als Clavier- und Harmoniumspieler, Componist und in freier Phantasie). Mit Stiehl kam Frau Leontieff, mit Clara Schumann Frl. Girzick, welche — wie es heisst — nächstens auch im »Belsazar« singen soll. — Soviel für diesmal über das musikalische Leben in der freundlichen Hauptstadt der grünen Steiermark. Ueber die Musik in der Kirche und im Theater berichte ich vielleicht ein andermal.

* **Zürich.** Unter den vielen Concerten, die jetzt am Schluss der Saison einander zu jagen scheinen, verdient das Beneflzconcert unseres Musikdirectors Fr. Hegar besondere Erwähnung. Es bestand nur aus vier Nummern: Symphonie B-dur von Haydn; Rhapsodie für Altsolo, Männerchor und Orchester von Brahms; Violinconcert von Mozart und Walpurgisnacht von Mendelssohn. Den ganzen Winter hindurch war in Zürich keine der Haydn'schen Symphonien zur Aufführung gekommen, so waren uns die lieben, harmlosen Klänge fast wieder etwas Neues, und in jedem Falle musste die ausgezeichnete, bei den schnellen Tempi des ersten und letzten Satzes sogar virtuosenhafte Ausführung der Symphonie einen warmen, freudigen Eindruck hinterlassen. »Aber abseits, wer ist's? Ins Gebüsch verliert sich sein Pfad« — Mit einer schneidenden Dissonanz, musikalisch und psychologisch genommen, beginnt Brahms' Rhapsodie. Düster, ruhelos und unversöhnt wogen die Harmonien dahin, keine bestimmt ausgesprochene Haupttonart, keine sanftere melodische Wendung giebt dem Ohr und Gemüth einen Halt. Es ist das trostlose, in seiner hoffnungslosen Verlassenheit tief ergreifende Bild des Menschenfeindes, das der Componist vor uns aufrollt. Wunderbar wirkt die Gegenbewegung in den Gängen der Flöten und Violinen bei den Worten: »Das Gras steht wieder auf«. Immer stiller und tonloser wird es im Orchester: Die Oede verschlingt ihn. Damit ist aber die düstere, unversöhnte Stimmung gebrochen und das warme menschliche Mitgefühl tritt in seine Rechte. Tief und seelenvoll empfunden ist das nun folgende Altsolo (*Andante* $^{6}/_{4}$): »Ach! wer heilet die Schmerzen Dess, dem Balsam zu Gift ward?« Das Bewusstsein dieses inneren verwundenden Widerspruchs, der durch diese ganze Stelle geht, drückt sich schon aus durch den fast durchgehenden Widerstreit zwischen dem $^{6}/_{4}$- und $^{3}/_{2}$-Takte, ohne jemals den schön melodischen Fluss des Gesanges zu beeinträchtigen. Immer weicher und versöhnender wird die Stimmung, da vereinigt sich der Männerchor in sanften, vollen Accorden mit dem sonoren Tone der Altstimme zu dem rührenden Gebete: »Ist auf deinem Psalter, Vater der Liebe, ein Ton« etc. Für die sanft beruhigende Wirkung dieser in jeder Beziehung hinreissenden Stelle hätte die Mischung der Gesangsstimmen nicht glücklicher gefunden werden können, und der tief bedeutende Eindruck, der uns am Schlusse des Werkes bleibt, ist Friede und Versöhnung. Blicken wir noch einmal zurück, so wird uns vor Allem die Art, in welcher der Componist unsere Stimmungen zu beherrschen weiss und uns aus der düstersten in sanfter Vermittelung zur Ruhe und Befriedigung führt, mit ungetheilter Bewunderung erfüllen. Eine Frage können wir aber nicht unterdrücken. Wie steht es vor jenen sanften Uebergängen mit der doch ziemlich ausgeführten Eingangsstelle, die uns gerade im Beginn des Werkes so schneidend entgegentritt, und die, wie wir bekennen, uns bei der Aufführung einen fast peinlichen Eindruck gemacht hat? Die alte Philisterregel, jede Dissonanz solle vorbereitet werden, ist, soweit sie die Musik angeht, von jeher übertreten worden, hat auch wohl niemals recht als Regel gegolten. Darf man ebenso sorglos zu Werke gehen bei einer psychologischen Dissonanz von so schneidender Schärfe, bei dem Anschlagen einer so düster ruhelosen Stimmung? Bei Brahms ist dieselbe in keiner Weise vorbereitet, das Werk beginnt damit. Anders bei Goethe. In heiterer Ruhe beginnt seine »Harzreise im Winter«; und erst, nachdem wir uns unmuthig abgewandt haben von dem gemächlichen Tross hinter Fortunas Wagen, fällt der Blick auf den Armen, dessen Pfad sich im Gebüsch verliert. Dieser Vorbereitung der Stimmung hat sich Brahms beraubt, indem er nur ein Fragment des reichen Gedichtes zur Composition herausnahm; Vermuthungen, warum er es gethan, würden uns hier zu weit führen. — Wir haben uns so eingehend mit dem Brahms'schen Werke beschäftigt, dass uns wenig Raum bleibt für den Schluss des Hegar'schen Concerts. Die beiden noch folgenden Nummern, Violinconcert von Mozart, von Herrn Hegar mit entzückender Feinheit vorgetragen, und die gleichfalls vorzüglich ausgeführte »Walpurgisnacht« von Mendelssohn sind beiderseits hinreichend bekannt, dass es genügt, wenn wir unsere Freude an der vollendeten Darstellung derselben zu erkennen geben. h—s.

*) Wohl aus Mangel an Vorlagen. Aber die Chorstimmen der richtigen Partitur sind bei J. Rieter-Biedermann erschienen und die Orchesterstimmen von Frankfurt leihweise zu bekommen. *D. Red.*

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 21. April 1870. **Nr. 16.** V. Jahrgang.

Die Auktion der Jahn'schen Musikbibliothek zu Bonn, vom 4. bis 9. April 1870.

Mit Wehmuth musste die musikalische Welt die Nachricht aufnehmen, dass nach Jahn's Tode auch dessen musikalische Bibliothek in kaufmännische Hände überging und dem traurigen Schicksale der Zerstückelung verfallen würde, dass das Material zu den Biographien Beethoven's, Haydn's und Mozart's, welches Jahn mit seltenem Fleisse und den grössten Opfern gesammelt, nun wieder in alle Welt zerstreut würde. Wir verargen es sehr den Verwandten und Erben, dass sie die musikalische Sammlung nicht vom Gesammt-Verkaufe ausschlossen und sich bemühten, dieselbe als ein Ganzes ungetheilt erhalten zu lassen. Ein noch grösserer Vorwurf trifft aber die späteren Besitzer, welche durch die übermässige Forderung von zehn Tausend Thalern, welche sie selbst zu übersteigern suchten, einen Verkauf der ganzen Sammlung geradezu unmöglich machten. Denn dass diese Forderung von antiquarischem Gesichtspunkte aus zu hoch war, sagten sich die Sachkenner sogleich und zeigt sich jetzt nach Vollendung der Auktion, in welcher trotz der oft unsinnigen Preise, welche auswärtige Auftraggeber zahlen mussten, und eingerechnet die 364 Thlr., welche für die Mozart-Sammlung mehr bezahlt wurden, als die Einzelversteigerung ergab, doch nur die Gesammtsumme von 6436 Thlrn. 10 Sgr. erzielt wurde. Wäre also eine Forderung von 5 bis 6000 Thlrn. gestellt worden, so glauben wir sicher, ein Ankauf der ganzen Bibliothek hätte sich für eine öffentliche Anstalt ermöglichen lassen.*)

Am 4. April begann die Auktion der werthvollen Sammlung, bei welcher von öffentlichen Bibliotheken nur die kgl. Bibliothek in Berlin durch Herrn Espagne vertreten war, der manche werthvolle Werke, wie auch die Jahn'sche Mozart-Collection mit Unterstützung des Herrn Rentier Kyllmann in Bonn zu dem hohen Preise von 1242 Thlrn. für die reichhaltige Berliner Sammlung gewann. Wir müssen Herrn Kyllmann hier unsern tiefgefühlten Dank, in den alle Musikfreunde einstimmen werden, ausdrücken für das ehrende Andenken, welches er seinem verstorbenen Freunde dadurch bewies, dass er zur Erhaltung des werthvollsten Theiles seiner Bibliothek die Hälfte der Kaufsumme*) freiwillig übernahm. Auch Hrn. Dr. Gehring gebührt ein gleicher Dank, welcher, von denselben Gefühlen bewegt, die Anregung hierzu gegeben und selbst die Summe von 1200 Thlrn. für den ganzen Mozart ausgesetzt hatte, während die Einzelversteigerung nur 878 Thlr. ergab. Zu bedauern ist es, dass nicht auch in ähnlicher Weise die Gesammt-Werke Haydn's und Beethoven's erhalten blieben. Es hätte dies von den Verkäufern geradezu zur Bedingung gemacht werden müssen. Der Einzelverkauf der Haydn'schen Werke ergab die Summe von 555 Thlrn., die hauptsächlich durch die hohen auswärtigen Aufträge auf die Abtheilung IX: Divertimente erzielt wurde, welche durchschnittlich mit 5 Thlrn. bezahlt wurden. Auch die Oratorien- und Opern-Partituren Haydn's wurden zu ansehnlichen Preisen verkauft (zwischen 5—19 Thlr.) und gingen meistens in die kgl. Bibliothek zu Berlin über. Der grösste Theil des Haydn, wie überhaupt der Jahn'schen Bibliothek, blieb in Bonn. Die Brief-Sammlungen Haydn's und Beethoven's gelangten in den Besitz des Herrn Dr. Gehring, während die Mozart-Correspondenz der Jahn'schen Mozart-Bibliothek in Berlin verbleibt. Die Autographen J. Seb. Bach's (Nr. 935 zu 127 Thlr.), Beethoven's (Nr. 936 zu 102 Thlr., Nr. 937 zu 25 Thlr., Nr. 938 zu 21 Thlr., Nr. 939 zu 25 Thlr., Nr. 942 Leonore 2. Bearbeitung, Unicum, zu 78 Thlr., Nr. 943 mit 944), sowie Leonardo Leo's (Nr. 950 zu 32 Thlr. 15 Sgr.) und ein Mozart'sches (Nr. 956 zu 25 Sgr.) erstand Herr Rentier Kyllmann in Bonn. Die übrigen wurden theilweise von den Besitzern zurückgekauft, Mendelssohn's Sechs vierstimmige Lieder (Nr. 951) für einen Auswärtigen auf die Höhe von 85 Thlrn. getrieben!

Keine annehmbaren Käufer fanden die Gesammtausgaben der Werke Bach's Beethoven's und Händel's, welche zu 44, 79 und 50 Thlr. von Herrn Cohn zurückgezogen

*) Dieses kann ich meinerseits bestätigen. Nach vorheriger Durchrechnung sagte ich einigen Herren, welche die Bibliothek zu kaufen geneigt waren, dass dieselbe für 5000 Thlr. preiswürdig, mit 6000 Thlr. aber gut bezahlt sein würde; und um diesen Preis wäre es möglich gewesen, sie für Hamburg zu erwerben. Diejenigen, welche auf England und Amerika speculirt haben, müssen jene Länder in musikalischer Beziehung nicht kennen. Unter den Tausenden reicher Privatleute in England ist zur Zeit kein einziger, der eine musikalische Bibliothek sammelte. Zudem ist der Werth der Jahn'schen Sammlung, kaufmännisch gesprochen, mehr ein individueller, als ein allgemeiner; auch sind die theuersten Werke der musikalischen Literatur, die des 16. und 17. Jahrhunderts, fast gar nicht darin vertreten. Es ist sehr zu bedauern, dass die Erben nicht besser berathen waren und den unleugbar grossen Werth ins Maasslose sich vergrösserten. *Chr.*

*) Also 624 Thlr., nicht 500, wie in der vorigen Nummer S. 119 gesagt wurde.

wurden. Im Ganzen wurden hohe Preise gezahlt besonders für die Opern- und Oratorien-Partituren älterer Meister, von denen die zahlreichen und sehr werthvollen Handschriften Hesse'scher Opern fest sämmtlich für Hamburg angekauft wurden; die übrigen von Scarlatti u. A. erstand meistens Herr Dr. Gehring. Dass auch manches werthvolle Werk nicht den antiquarischen Preis erreichte, bringt das Schicksal einer jeden Auktion mit sich; dafür wurden wieder andere im Druck erschienene oder in Abschrift leicht zugängliche Werke auf Kosten der Unkenntniss englischer und französischer Auftraggeber zu enormen Preisen verkauft.

Jahn's musikalische Bibliothek war eine der werthvollsten, die je unter den grausamen Hammer gekommen sind. Wir müssen das Schicksal derselben beklagen, andererseits aber doch wieder dankbar sein, dass ein grosser Theil davon als Ganzes erhalten blieb und das Uebrige in seinen werthvollsten Partien ebenfalls in einen leicht zugänglichen, der Wissenschaft dienenden Privatbesitz überging. *S.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die Flucht nach Egypten, Gedicht von Reinick, für Sopran-Solo, Frauenchor und Orchester, componirt von **Max Bruch.** Op. 31. Nr. 1.

Morgenstunde, Gedicht von Hermann Lingg, für Sopran-Solo, Frauenchor und Orchester, componirt von **Max Bruch.** Op. 31. Nr. 2. Leipzig, Kistner. (Partitur von Nr. 1. 1 Thlr., von Nr. 2. 25 Ngr.)

H. D. Wir freuen uns, den verehrten Componisten obiger Stücke von seinen Kreuz- und Querzügen durch die griechisch-römische, durch die nordische Welt zu dem heimathlichen Klange deutscher Lyrik zurückkehren zu sehen; wir freuen uns darüber um so mehr, als dieselben uns den Beweis geben, dass er über der Bearbeitung fremdartiger Stoffe die natürliche Einfachheit und Wahrheit des Gefühlsausdrucks nicht eingebüsst hat. Das kräftige und vielseitige Talent Bruch's hat sich in dem römischen Triumphgesange, in »Salamis« und ähnlichen Compositionen trefflich bewähren, sein erkennbares und sehr lobenswerthes Streben nach objectiver Klarheit reichliche Förderung finden können; und wenn er uns auch nicht überzeugt hat, dass der moderne Componist wohl thue, sich möglichst entlegene Stoffe zur Bearbeitung zu wählen, so wird er doch selbst am besten wissen, ein wie wichtiges Moment die Bearbeitung derselben für seine eigene weitere Durchbildung gewesen ist. Die Sicherheit, mit welcher er Zeichnung und Colorit für jede Situation passend entwirft, die Motive gestaltet und zu übersichtlichem, abgerundetem Ganzen verbindet, kurz den bestimmten und beabsichtigten Eindruck auf die Zuhörer hervorbringt, hat er sich ohne Zweifel auch dadurch erworben, dass er seine Erfindungskraft und sein technisches Geschick in den verschiedensten Gattungen und Stoffen versuchte.

Das Gedicht von Reinick, in der Stimmung einigermaassen mit dem bekannten, von Bruch ebenfalls componirten Eichendorff'schen Gedichte verwandt, nur kürzer und in der Form etwas künstlicher, fordert die ganze Natur auf theilzunehmen, da die Mutter mit dem Kinde vorüberziehe; schmücken soll sie sich, lauschen, liebliche Weisen singen, ja in hellen Chören aufjauchzen. Das Naturgemälde mit dem ehrwürdig-anmuthigen Mittelpunkte gab auch der Tongestaltung erste Anregung; in den wiegenden Accordgängen der Hörner, mit den leise rauschenden Figuren der Saiteninstrumente werden die Zuhörer ganz in eine süss-erwartungsvolle Stimmung eingewiegt. Hell erhebt sich nun die Solo-Sopranstimme

Schmü-cke dich, schmü - cke dich du grü-nes

Zelt

(*Chor*) Lass die Wipfel heimlich rauschen

und ruft in schön sich steigernden, kunstvoll mit einander verbundenen Melodiesätzen die Natur zur Theilnahme auf; und während der Frauenchor dieselbe an den Abschlüssen unterbricht, bald mit selbständigen kleinen Sätzchen, bald mit Wiederholung des gegebenen Motivs, behält man trotzdem das Gefühl des organischen Zusammenhangs der Hauptmelodie; ein Beweis der sicheren technischen Meisterschaft des Componisten. Diese tritt noch mehr in der gleichmässig festgehaltenen Färbung des Ganzen hervor, die uns in der feinsinnigen, discreten Instrumentation mit schönem Wohllaute umgiebt. Es werden hier theils die bewegten Figuren des Anfangs festgehalten, theils Motive der Singstimmen zu weiteren Verschlingungen verwendet. Die Worte sind mit Feinheit und hübscher Declamation behandelt; die Melodie selbst athmet ganz frohe Erregung, durch die Vorstellung des ehrwürdigen Gegenstandes in Schranken gehalten; weich, hell, anmuthig prägt sie sich uns ein, klingt nur stellenweise ein wenig — wie sollen wir sagen? — ein wenig nach der Concert-Solostimme. Sehr reizend aber ist das Motiv der unterbrechenden Chorsätze, und die Verwendung desselben zu längerem Nachspiele hält uns in der Stimmung fest. Es wird nach G-moll modulirt, und es folgt die zweite Strophe in Form eines Zwischensatzes, worin in bewegteren Figuren die Vögel, die Winde herbeigerufen werden. Auch das hier schon etwas reicher gestaltete Orchester nimmt an dem Ausdrucke wirksam Theil. Am Schlusse steht, um uns an die Einheit des Ganzen zu erinnern, die Schlussstelle der ersten Melodie, die für die eigenthümliche Gestaltung der Strophe (zwei kürzere Verse stehen jedesmal vor dem letzten) geschickt erfunden war. Nun erhebt sich der Chor in den Anrufen »Jubelt auf«, unter Begleitung des vollen Orchesters zu hellem Fortissimo und nunmehr setzt die Solostimme mit den Worten »Jubelt auf in Chören« wieder mit der Melodie der ersten Strophe ein, die dann vollständig in dem früheren Verlaufe noch einmal durchgeführt, nur zum Schlusse mit kurzer Coda vermehrt wird. Der Componist wird sich kaum verhehlt haben, dass er hier den Ausdruck der Steigerung in der dritten Strophe der einheitlichen Rundung des ganzen Stückes zum Opfer gebracht hat, und wir werden das künstlerisch gewiss gerechtfertigt finden, wenngleich wir sagen müssen, dass dieselbe Melodie, welche dem ersten Anrufe wohl angepasst war, diese Aufforderung zum Jubel nicht genügend ausdrückt.

Das Gedicht »Morgenstunde« von H. Lingg, ein Stimmungsbild anderer Art, führt unserem Gemüthe und unserer Phantasie die Stille morgendlicher Frühe und das Erwachen des Tages vor und malt beides bildlich und betrachtend aus, im Ganzen mit Feinheit und Glück das Gemüth anregend, im Tone mitunter stark ans Prosaische und Reflectirte streifend. Worte wie »Dir danken die Kranken nach schlafloser Nacht«, oder »Die Sonne hatte beim Untergang den Schmuck ihrer Strahlen verloren« componiren zu sollen, wird man nicht gerade als ein dankbares Problem betrachten. Auch hier bereitet sich Bruch durch sicheres Erfassen der Situation in ihrer Ganzheit, ihrem tieferen Grunde gleichsam den Boden, und mit glücklicher Erfindung weiss er auch hier sofort den Hörer in bestimmter Weise mit sich zu ziehen. Ganz leise bringen zu syncopirter harmonischer Bewegung Celli und Fagotte einen sanftbewegten Gang



welcher, in den verschiedenen Stimmen nacheinander eintretend, die Grundfarbe des Stückes bestimmt: völliges Schweigen, gänzliche Ruhe und Stille, die man fast zu unterbrechen sich scheut. Dazu ertönt der Frauenchor, die ersten Verse nur in langsamer Declamation hinsprechend, während die Begleitung dieselben, langsam sich füllend, umspielt; reizende Züge hübscher Klangwirkung und Modulation erscheinen hier, so in dem langen Ausklingen der Accorde am Schlusse der Verszeilen; das Ganze ist ein mit Wahrheit und glücklicher Meisterschaft ausgeführtes Gemälde völliger Versenkung des Gemüthes, wobei auf das einzelne Wort nichts ankommt; die musikalischen Motive haben Alles gethan. Mit der folgenden Strophe, welche das Hervortreten des Lichtes feiert, tritt die Solostimme ein, und anfangs noch leise zagend, belebt sie sich allmälig, und wird bei Erwähnung der in Wolken hervorbrechenden Flammen plötzlich ganz animirt, ergeht sich in weiter gespannten Figuren und schliesst mit einer gewissen Bravour. Das Gedicht giebt an dieser Stelle wohl mit Absicht kein ausgeführtes Gemälde des Sonnenaufgangs, sondern betrachtet den ganzen Naturvorgang nur in seinem Bezuge zum Gemüthsleben des Betrachters; so hätte vielleicht auch der Componist hier etwas mehr zurückhalten dürfen. Wie in dem früheren Werke, so hören wir auch hier neben dem Ausdrucke der Empfindung ein wenig den Solosopran. Mit reicher und voller Begleitung stimmt nun der Chor die dritte Strophe in ganzer Kraft an, welche zu einem wirksamen Wechselgesange zwischen Chor und Solostimmen gestaltet ist; alle Mittel sind hier in Bewegung, um einen Eindruck froher Erregung und warmer Begeisterung hervorzurufen. Die Betrachtung wendet sich wieder zurück zu dem Untergange der Sonne; sehr fein tritt hier das Anfangsmotiv, naturgemäss aus den vorher durchgeführten Figuren sich entwickelnd, wieder hervor und begleitet auch hier wieder zuerst einfache Declamation, die aber sehr bald wieder zu einer Erhebung leitet. Dann tritt der Wechsel von Chor und Solo wieder ein; in heller und kräftiger Weise feiert die Solostimme das Leuchten des Himmels, in bewegten Figuren führt der Chor das Gemälde aus, der sehr glänzende Schluss lenkt in die Figuren am Schlusse der dritten Strophe wieder ein, und das Nachspiel vollendet das Bild des Glanzes. Auch hier also hat uns der Componist ein mit Geschick entworfenes, reich ausgeführtes Stimmungsbild gegeben, welches namentlich in dem ersten Theile durch schöne Erfassung des Gegenstandes sich auszeichnet, durchweg aber in edler Klangschönheit vor uns steht.

Noch ein drittes Gesangstück von **Bruch** liegt uns vor:

Rorate Coeli, Gedicht aus dem Lateinischen übersetzt von Karl Simrock, für gemischten Chor, Orchester und Orgel ad lib. Op. 29. Leipzig, Kistner. Partitur 1 Thlr. 10 Ngr.

In dem Gedichte wird in sehr beweglichen, stellenweise angstvoll erregten Worten das Herabkommen des Heilandes vom Himmel erfleht, um die in Noth und Finsterniss leidende Menschheit zu trösten. Das Gedicht enthält sechs Strophen, welche zwar theils in den gewählten Bildern und Ausdrücken, theils in dem Grade der Erregung untereinander Verschiedenheiten zeigen, doch aber im Ganzen von einer und derselben Grundstimmung, der der tiefen Trostbedürftigkeit, durchzogen sind. Kommt nun hinzu der in der Ausdrucksweise mehrfach hervortretende derb-kräftige, dem Volksmässigen sich nähernde Zug, so sollte man auf den ersten Blick glauben, dass hier eine strophenweise Composition nach Art des Volksliedes die gegebene musikalische Behandlung sei. Oder wenn kunstmässige Behandlung gewählt werden sollte, so konnte, da gegenüber der anfänglichen Erregung in den drei letzten Strophen eine Beruhigung eintritt, eine Theilung in zwei Haupttheile als die dem Inhalte nach geeignetste und auch der Forderung künstlerischer Einheit entsprechendste angesehen werden. Bruch giebt, indem er zweimal zwei Strophen in einem längeren fugirten Satze zusammenfasst, die beiden übrigen einzeln componirt, vier Sätze von ganz verschiedenem Tempo und Ausdrucke; und es liesse sich vielleicht mit dem Componisten über diese Behandlung rechten. Doch muss eine jede Auffassung für sich selbst sprechen: betrachten wir die seinige also etwas näher. Die erste Strophe (»O Heiland reiss die Himmel auf«) ist ausgeführt in einem langsamen Satze (*Adagio ma non troppo*, C-moll $^4/_4$), in welchem in grösster Kraft und mit voller Orchesterbegleitung die einzelnen Zeilen jede in selbständiger Weise und mit besonderen Accordschlüssen, also in der Weise des Chorales componirt sind, doch in freierer Declamation und mit lebendigstem Ausdrucke, gleichsam ein lauter Ruf der gedrückten Menschheit um Rettung. Das Stück ist kühn und sicher entworfen, die strenge Form thut auch in dem Schmucke neuerer Harmonie ihre Wirkung, und besonders der Schluss in seiner demüthigen und doch kräftigen Bitte wirkt höchst originell. Von dem ausgehaltenen Schlusstone (*C*) gehen in etwas bewegterem Tempo (*Andante con moto*) weite harmonische Achtelgänge aus, welche nach Es-dur leiten. Nun treten die Stimmen zuerst einzeln hervor und sprechen in weitgespannten ausdrucksvollen Figuren die Bitte aus, bis sie sich bei den Worten »O Erd' schlag aus« wieder sammeln und in einem mächtig klingenden Satze, in welchem alle Kraft der inständigen, dringenden Bitte zusammengefasst erscheint, den Gegenstand weiter führen. Die einzelnen Stimmen werden hier mit voller Selbständigkeit und Freiheit geführt, das Orchester führt die zu Anfang angegebene Bewegung durch, und doch vereinigt sich Alles zu einem im Ganzen und im Einzelnen wirksamen, kunstvoll gebauten Ganzen, welches die Eigenthümlichkeit des Componisten in jeder Note erkennen lässt. Namentlich ist der höchste Punkt der Kraftsteigerung »O Heiland aus der Erd' entspring« in seinen aufsteigenden Figuren, den schneidenden Dissonanzen, den dringenden Anrufen von unwiderstehlicher, fast sprechender Wirkung. Ein Nachspiel dieses Satzes führt, allmälig sich beruhigend, nach A-moll, und sehr schön erklingt nun, ganz leise, die vierte Strophe »Wo bleibst du, Trost der ganzen Welt«, die einzelnen Verse wiederum in choralmässiger Weise selbständig, jeder mit angemessenem etwas bewegten Ausdruck und schliesslich zu beruhigtem Schlusse hinleitend. Daraus entwickelt sich denn der Schlusssatz, auf die letzten beiden Strophen gebaut, in welchen die ruhigere Bitte, aus dem untröstlichen Jammer sich erhebend, einen höheren Grad von Zuversicht erlangt hat und daher einen friedlichen und versöhnenden Abschluss gestattet. Für diese Stimmung ist es der glücklichen Erfindung des Componisten gelungen, eine sehr ausdrucksvolle Melodie zu gewinnen, welche als Grundlage mehrstimmiger Behandlung diesem Stücke einen Charakter von Weite und Fülle giebt, der ihn entschieden zum Glanzpunkte des Werkes macht. Zu leisen Achtelgängen und Accorden erhebt sie sich im Sopran und der ersten Violine,

O kla - re Sonn', o schö - ner Stern, wir

möch - ten dich an - schau - en gern O Sonn' geh'

8va

auf, o Sonn' geh' auf

wird von dem mächtigen unisono der tiefen Stimmen »O Sonn' geh' auf« unterbrochen, erscheint dann im Alt, in verschiedenen Stimmen getheilt, imitirt in Form der Engführung, in wachsender Fülle der Begleitung, oft von den einzelnen Rufen unterbrochen, in ihren Bestandtheilen vielfach verarbeitet und die Bewegung des Stückes bestimmend. Dasselbe wird noch einmal durch ein Zwischenstück unterbrochen, ruhig beginnend (»Hier leiden wir die grösste Noth«), aber ausdrucksvoll sich steigernd (»Vor Augen steht der ew'ge Tod«) bis zum Ausrufe höchster Angst (»Ach komm — komm führe uns« u. s. w.), welche in ergreifender Weise wieder in die vertrauensvolle Stimmung des Hauptsatzes, in die Bewegung des Hauptmotivs zurückleitet, und in dieser Stimmung, der eines vertrauensvollen Anrufes, schliesst das Stück, ein schöner Beweis glücklicher Erfindung, sicherer Gestaltungskraft, bewusster Herrschaft über die auszudrückende Empfindung. Mögen wir nun auch noch Zweifel über die Auffassung des ganzen Gedichtes haben; durch die ganz eigenthümliche wohl durchdachte und selbständige Auffassung und Durchdringung des Stoffes hat Bruch unsere Zweifel niedergeschlagen. Er hat die Kraft bewährt, durch die thatsächliche Wirkung uns mit sich fortzureissen und auch wider Willen zu überzeugen; und gern lassen wir uns von einer Wirkung umfangen, die von einer entschiedenen, ungewöhnlichen productiven Kraft ausgeht. In allem, was uns aus der letzten Zeit von Bruch'schen Compositionen zu Gesicht gekommen ist, spricht sich ein kräftiges männliches Wollen, ein unabhängiges Erstreben der bestimmten Wirkung, eine Freiheit von jedem unsicheren Tasten, von aller Subjectivität aus. Gelingt es ihm, in einem glücklich gewählten Stoffe in glücklicher Stunde den kühnen Wurf zu thun, dann sind wir nicht im Zweifel, dass ihm der gebührende Platz unter den besten von Allen wird eingeräumt werden. Und es wird ihm gewiss gelingen; mit künstlerischem Ernste, mit bewusster Sicherheit, mit fester Beharrlichkeit sehen wir ihn diesem Ziele zuschreiten.

Joh. Seb. Bach als Schüler der Particularschule zu St. Michaelis in Lüneburg in den Jahren 1700—1703.

(Schluss.)

»Fragen wir nun nach den Beweggründen, welche stimmbegabte, unbemittelte, strebsame junge Leute namentlich in dem sangreichen Thüringen veranlassen konnten, ihre Schritte nach Lüneburg zu lenken, so war es unstreitig die von Generation zu Generation vererbte Kunde von den nach damaligen Verhältnissen reichen Mitteln, welche Rath und Bürgerschaft der wohlhabenden Stadt, sowie das reiche Benedictiner-Kloster zu St. Michaelis zum Lobe Gottes, zur Erhebung der andächtigen Stimmung bei Kirchentrauungen und Kirchen-Leichenbestattungen, zu gottwohlgefälliger Ergötzung an Tagen der Arbeit wie bei frohen Festen auf die Pflege und Uebung des kirchlichen Kunstgesanges verwendeten. Beides aber Pflege und Uebung war in Folge ihres engen Zusammenhangs mit der Kirche den beiden Schulen, der zu St. Johannis und der zu St. Michaelis, überwiesen, unter Leitung eines Cantors, für welchen sowie für die Singschüler in den früheren Zeiten daraus eine nicht karge Quelle der Einnahme floss. Zu diesem Behufe war an jeder der beiden Schulen ein Singchor errichtet, welcher wahrscheinlich schon in früher Zeit an beiden Schulen *chorus symphoniacus* *) genannt wurde. An der Michaelisschule trat der Cantor an die Stelle der alten Choralen und unterwies die Schüler in der Vocalmusik. Dieselben sangen die alten Vigilien, die Frühmesse oder Metten, die Responsoria und das Alleluja, alles in lateinischer Sprache. Der Abt war verpflichtet, den Chor mit tüchtigen Knaben und Schülern zu versehen und diese zu unterhalten und zu speisen. In einer vom Abt Hans Heinrich Hasselhorst (1629—42) aufgesetzten Verordnung heisst es: »Sie müssen armer Leute Kinder sein und gute Discantstimmen haben«. Sie assen am Tische der Altfrau, der Viehmagd und des Pförtners; für Bett, Wohnung und Kleidung mussten sie selbst sorgen. **) In den Acten der Michaelisschule oder, wie sie auch heisst, der Particularschule, liegt ein Verzeichniss aus dem Jahre 1694 vor mit der Ueberschrift »Beym Schülertisch sind«. Dieses enthält die Namen von 14 Schülern, von denen den Tisch drei 2 Jahre, drei 3 Jahre, einer 4 Jahre, einer $4^3/_4$ Jahre, einer 5 Jahre genossen haben. Ein anderes Verzeichniss mit der Ueberschrift »*Coenobii beneficio fruentes* vom Jahre 1698« enthält die Namen von 13 Schülern: hiermit stimmt im Allgemeinen eine Angabe des Cantors Jacobi an St. Johannis vom 11. Sept. 1660, dass die Chorschüler an St. Michaelis zehn und noch mehr Freitische hätten. Uebrigens ergiebt sich aus einer Vergleichung dieser beiden Verzeichnisse mit den Verzeichnissen der Chor- und Mettengeldempfänger, dass beinahe ausschliesslich die letzteren zu den Beneficiaten des Freitisches gehörten; nur in dem ersteren ist einer als Viol. (wohl Violinist) bezeichnet, der auch in den Verzeichnissen der Mettensänger vorkommt. ***)

»Von dem Unterschiede eines weiteren und engeren Chors ist bereits oben die Rede gewesen, auch davon, dass die Mitglieder des engeren Chors sämmtlich auch dem weiteren angehörten und an dessen Einnahmen Theil nahmen, nicht umgekehrt. Der Präfectus und Adjunctus gehörten immer beiden Chören zugleich an. Der Präfectus und Adjunctus waren in der Regel Bassisten; jedoch findet sich in einem Verzeichnisse auch der Concertist des Tenors als Adjunctus. Der weitere Chor hatte als Einnahme den Erlös von dem Umsingen von Thür zu Thür, wozu aus dem Klosterärarium, wie aus den Rechnungen zu ersehen ist, bis zur Auflösung des Chors jährlich 12 Thlr., wie es ausgedrückt ist, in die Cantorei gezahlt wurden. Die Vertheilung geschah alljährlich um Ostern. Ueber die fünf Jahre, aus welchen Verzeichnisse vorliegen, giebt folgende Tabelle eine Uebersicht:

Ostern:	Stärke des Chors:	Gesammteinnahme:	Antheil des Präfectus:
1696	26	387 Mk. 11 ß. 4 ₰	66 Mk.
1697	27	396 - 9 - 8 -	52 -
1698	24	390 - — - — -	60 -
1699	24	360 - — - — -	64 -
1700	23	372 - — - — -	66 -

»Die nächste Gehaltstufe nahm der Adjunctus ein, diesem folgten die Führer der einzelnen Stimmen und so absteigend; der Cantor bekam den sechsten Theil.

»In Betreff des Mettenchores weisen die Rechnungen bis zur Aufhebung des Chores nach, dass allvierwöchentlich 8 Thlr. und jedes Quartal 2 Thlr. für denselben ausgezahlt wurden,

*) Am Johanneum wird er so genannt in einem Bittschreiben der Schüler an den Cantor Heinr. Hermanni vom 18. Dec. 1626, und in Betreff beider Schulen in einer am 25. Aug. 1555 zwischen dem Abte und dem Rathe getroffenen Vereinbarung: in Lemcers Entwurf zu einer Schulordnung für die Johannisschule von 1570 heissen sie *scholastici ostiatim canentes*.

**) Gebhard: Auszüge und Abschriften aus Urkunden Th. 7, S. 167. In der Zeit, in welcher er als Professor an der Ritterakademie stand (1765—1799), war der Tisch für die Chorschüler besser eingerichtet und wurde auf der Akademie gehalten.

***) Ohne Zweifel desshalb, weil er als Solospieler einen den Mettenschülern gleichen Rang einnahm. *Chr.*

mit der Bestimmung, dass 5 Thlr. an die fünf grössten Schüler, 3 Thlr. an die kleineren gegeben werden sollten. Die von Augustus Braun geführten Verzeichnisse bringen allvierwöchentlich nur 8 Thlr. in Berechnung, ohne des Quartalgeldes Erwähnung zu thun; den höchsten Gehalt 1 Thlr. bekommen in der Regel die vier Concertisten der vier Stimmen. Ueber die Organisation dieses Mettenchors geben zwei Verzeichnisse noch einigen Aufschluss. Diese führen nämlich je zwei Schüler als Bassisten, je zwei als Tenoristen, je zwei als Altisten, je zwei als Discantisten auf; sodann unter einem Striche mit der Ueberschrift: »Uebrige sind«: noch vier. Ich vermuthe, dass dies je zwei Concertisten und Concertistenanwärter sind. Die Zahl des Mettenchores schwankt in den sieben Jahren, über welche Verzeichnisse vorliegen, zwischen 18 und 13. In diesen beiden Verzeichnissen findet sich hinter dem Namen Michael Joh. von der Burg die Bemerkung: »se das Clavcin spielet: welchen zum Positiv schlagen gebrauche,« wofür in den Rechnungen immer 12 Thlr. angesetzt sind; es war dies also für Befähigte noch eine besondere Einnahme.

»Die Nachrichten über den Singchor der Johannisschule und dessen Organisation sind theils unvollständiger als diejenigen über den Michaelischor, weil uns nur Ein Verzeichniss über denselben vorliegt, theils vollständiger, weil einestheils die Schulordnungen und Schulgesetze auf denselben Rücksicht nehmen, anderntheils mehr Acten über denselben vorhanden sind. Die erste Erwähnung des Johannischors finde ich in den handschriftlichen *Collectanea ad annales Scholae Luneburgensis S. Johannis ab an.* 1530 *usque* 1731 von Büttner. Hier wird aus des Rectors Lauterbach *Sisyphus duodenarius* citirt: *saeculo quinto nascente triga scholarum Luneburgicarum publicarum nata est. Una harum vetus nempe Benedictinis, secunda S. Johannis senatui, tertia hilgedalensis praemonstratensibus erat. Legi de iisdem scholis quaedam in Ms. Registro ut vocatur Alberti Abbatis S. Michaelis ad an.* 1482, *ex quibus liquet S. Johannis et praemonstratensem divisas fuisse. Verba haec sunt: XI. solidos dedi scholaribus pro carmine cantando scholae nostrae, S. Johannis et Hilgendale festo Lucae.* Daraus ergiebt sich, dass schon 1482 an der Johannisschule ein Singchor bestand. Die nächste Erwähnung geschieht in der in niederdeutscher Sprache geschriebenen Schulordnung von 1501, die dritte in einer von dem Lüneburger Lucas Backmeister beim Antritte seines Rectorats an der Universität Rostock am 21. Oct. 1585 gehaltenen Rede *de Luca Lossio, studiorum inventutis sedulo et felici formatore annis 50 in schola inclytae urbis Luneburgae.* Er sagt in dieser Rede, dass Johannes Hein, Mutterbruder des Lucas Lossius, als Rector an der Johannisschule daselbst und in der St. Johanniskirche 1516 die Figuralmusik eingeführt habe. Auf eben dieses Zeugniss beruft sich Forkel in seiner Geschichte der Musik Bd. 2, S. 705, wenn er behauptet, dass sowie in Süddeutschland Augsburg, so in Norddeutschland Lüneburg die älteste Pflegstätte der Figuralmusik gewesen sei. Auf das bereits langjährige Bestehen eines Singchores weist auch der Entwurf zu einer Schulordnung des Rectors Lenicer von 1570 hin«. Forkel's Behauptung wird nicht stichhaltig sein, denn schon aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts fand ich Nachrichten über die »blauen Sänger« in Lübeck, so genannt von ihrer Kleidung, durch welche sie sich als Figuralisten von den kunstlosen Choralisten unterschieden. Dass Lübeck, die mächtige Hauptstadt Norddeutschlands, auch hierin vorangegangen sei, dürfte man übrigens auch ohne bestimmte Fingerzeige vermuthen.

Nicht der Zufall oder rein auf eigenen Antrieb kamen auswärtige Singknaben nach Lüneburg; der Cantor sah sich danach um, sie wurden förmlich verschrieben. Der Cantor Funcke ersucht 1666 die Vorgesetzten um fernere Bewilligung des Kostgeldes (36 Schilling die Woche für zwei Sänger), weil er sonst den verschriebenen Tenoristen und Discantisten wieder abschreiben müsse. Dies war für die Johannisschule. Der Michaelisschule erlaubten die reichen Mittel des Klosters, ausgezeichnete Sänger durch Geldgeschenke, Stipendien u. dgl. noch besonders zu belohnen. Dass dergleichen auch bei Bach der Fall gewesen sei, davon findet sich freilich keine Spur. Es ist aber immerhin interessant zu erfahren, dass er an einem verhältnissmässig blühenden Kirchenchore mitwirkte.

»Ueber den Zuzug von Schülern aus dem mittleren Deutschland und namentlich aus Thüringen von 1705—1794 geben das Schulalbum der Johannisschule sowie ein Verzeichniss der Schüler, welche während des Cantors Schumann Amtsführung von 1727—1777 in die Secunda und Tertia aufgenommen sind, ein vollgültiges Zeugniss. Es sind deren 27, von denen 25 in Prima, 2 in Secunda, in niedere Klassen nie welche eingetreten sind, also die meisten in die erste Klasse, demnach in vorgeschritteneren Lebensalter. Unter diesen befand sich auch Joh. Nicolaus Forkel,*) welcher aus Meeden bei Coburg, geboren 1749, am 24. Oct. 1766, also in seinem 17. Lebensjahre in die Prima aufgenommen ward. Auch von Eisenach, Bach's Geburtsort, trat einer Namens Johann Adolf Böhm am 4. Dec. 1756 in die Prima ein. Aus noch früherer Zeit enthalten die *acta scholastica* unter den öffentlich aufgetretenen Rednern vom Jahre 1663 einen aus Meissen, einen aus Apolda in Thüringen, vom Jahre 1672 einen aus Mühlhausen in Thüringen, vom Jahre 1714 einen aus Leipzig; ein Verzeichniss der Primaner im Programm des Jahres 1682 führt zwei Lausitzer, einen Halberstädter, einen aus Frankfurt a. M. auf. Dass alle diese Schüler hauptsächlich durch die Aussicht auf Chorverdienst nach Lüneburg gelockt wurden, leidet wohl keinen Zweifel. Wenn in den *acta scholastica* unter den Rednern nicht mehr aus Mitteldeutschland aufgeführt werden, so hat dieses wahrscheinlich seinen Grund darin, dass die von dorther zur Verwerthung ihrer musikalischen Befähigung in vorgeschritteneren Alter zuziehenden Schüler sich nur ausnahmsweise auch *in litteris* hervorthaten. Solchen auswärtigen Chorschülern, welche hauptsächlich von der Musik Profession machen, widmet die Schulordnung von 1774 ein besonderes Kapitel, indem sie denselben, wenn sie es verlangten und wenn sie der Music wegen unentbehrlich wären, einen Platz in der ersten oder zweiten Klasse gestattet, um den theologischen Vorlesungen und anderen Stunden, worinnen sie mit den übrigen fortkommen können, fleissig beyzuwohnen.

»Dieselbe Erscheinung in Betreff der aus Mitteldeutschland und zwar in vorgeschrittenem Lebensalter zuziehenden Singschüler würde uns an der Michaelisschule entgegentreten, wenn sich aus dieser ein Album bis auf unsere Zeiten erhalten hätte. Die unseren Combinationen zu Grunde liegenden Metten- und Chorschüler-Verzeichnisse führen ebenfalls dahin, da wiederholt Schüler urplötzlich in der Bass- oder Tenorstimme vorkommen, ohne vorher in Discant- oder Altstimme gewesen zu sein, die dann bald Präfectus oder Adjunctus werden und nach ein paar Jahren wieder abgehen. Bei einem solchen findet sich die Bemerkung »der neue Bassist«. Dies sind offenbar in vorgeschrittenem Alter eingetretene musikkundige Schüler. **) Die

*) Forkel war Mitglied der Johannisschule, nicht der von St. Michaelis, wie zu Anfang dieses Artikels in der vorigen Nummer aus Versehen gedruckt ist. *Chr.*

**) Es war oft Mangel an Bassisten und Tenoristen, wenn der Zuzug von Aussen ausblieb, weshalb denn Cantor Jacobi in einer Vorstellung an den Rath vom 3. Sept. 1654 klagt, dass er den Bassisten und Tenoristen, welche er von Kiel in der Hoffnung *Hospitia* für sie zu bekommen, mit anhero gebracht, vergebens bishero von dem seinigen habe unterhalten, anjetzo aber müssen lauffen lassen. Er bittet daher, dass die Thurmleute zu *St. Johannis*, *St. Niclas* und *St. Lamberti*, die doch die Hochzeiten gemein hätten, da er jetzo keinen einigen *Bassisten* habe, angewiesen werden möchten an den hohen Fest- und Feyertagen zu den Mittelstimmen mit auffzuwarten.«

Klage über die alten Bassisten, welche als fahrende Schüler auch an die Michaelisschule kamen und die Schüler zu allerlei Lastern anleiteten, führt auch Gebhardi. Wenn nun Bach in so jungen Jahren die damals so weite und beschwerliche Reise nach Lüneburg machte, so könnte man wohl auf den Gedanken kommen, eine besondere Veranlassung dazu vorauszusetzen, und es dürfte die Annahme nicht als zu kühn erscheinen, dass vielleicht der Umstand, dass damals Bach's Landsmann, der 1627 zu Eisenach geborene berühmte Componist Johann Jacob Löw, der sich nie anders als mit dem Zusatze von Eysenach unterschreibt, Organist an der St. Nicolai- und Marienkirche zu Lüneburg war, darauf eingewirkt haben könnte.

»Allein wichtiger als die Frage, welche pecuniären Vortheile Bach nach Lüneburg locken konnten, ist für unseren Gegenstand die andere: was konnte ihm Lüneburg überhaupt und insonderheit die St. Michaelisschule für seine künstlerische Ausbildung bieten?

»Es war zunächst das Bestehen und die Organisation der beiden Singchöre, deren einem Bach angehörte. Schon das allwöchentliche zweimalige Umsingen von Thür zu Thür, sowie das Singen bei Leichenbestattungen und Brautmessen bot jedem Chorschüler eine vielseitige praktische Uebung, und gerade der Umstand, dass in einer Stadt an zwei Anstalten, die einander mit steter Eifersucht beobachteten, zwei Singchören ein gemeinsames Betriebsfeld ihres Verdienstes zugewiesen war, musste beiden Chören Sporn und Stachel sein, den anderen in seinen Leistungen zu überbieten, sowie denn auch Aeusserungen von Eifersucht auf beiden Seiten urkundlich vorliegen,*) und vom Landhofmeister von Post besonders erwähnt wird, ‚dass er sorgfältig für das Aufnehmen und die Rechte seines Chores gesorgt habe‘.« (S. 13.)

Um die Frage, wie Lüneburg auf Bach's musikalische Ausbildung gewirkt haben möge, noch weiter zu beantworten, untersucht der Herr Verfasser die der Musik in dem evangelischen Gottesdienste dieser Stadt zugewiesene Stellung und Bedeutung, sowie die in den betreffenden Singchören befindlichen Musikwerke und Instrumente. Die reiche Ausbeute, welche von S. 13 bis 42 den grössten Theil des erwähnten Osterprogramms bildet, kann hier nicht weiter mitgetheilt werden, sei aber Allen zur Kenntnissnahme angelegentlichst empfohlen. *Chr.*

»*) In einem durch mehrere Jahre sich hindurchziehenden Streite zwischen dem Bahrmeister und den Kirchschworenen der St. Johanniskirche über das Anrecht der St. Lambertikirche an den Johannischor in Betreff der in St. Lamberti zu leistenden Figuralmusik, in welchem Streite der Bahrmeister endlich droht, der Cantorei von St. Johannis seinen jährlichen Zuschuss zu entziehen und den Cantor von St. Michaelis zur Figuralmusik zu bestellen, erklärte sich Cantor Jacobi in einer Vorstellung an den Rath vom 1. Sept. 1651, zu Allem bereit, »damit ihm nur nicht der unabwäschliche schimpff begegne, dass der Herr *Cantor* zu *St. Michael* seinen Fuss in *St. Lamberti* Kirchen setze«. So hatte laut Protocoll vom 30. Jan. 1705 ein Streit zwischen dem Präfecten des Michaelischores Herlip und einem neuerdings angekommenen Schüler des Johannischors Henrici, welcher schliesslich zu einer wiewohl vereitelten Herausforderung führte, in der wiederholten Aeusserung des Ersteren seine Veranlassung, dass der Johannischor, da er nun einen galanten Sänger gekriegt, nun auch galante Sachen würde vorbringen können, während in dem Verhör vom 13. Febr. 1705 in des Herrn Landschaftsdirectors Stube der Herlip sich darüber beklagt, dass die Johannisschüler allemal auf die hiesige Musik stichelten.«

Briefwechsel.

Don Juan von Gazzaniga.

1ª.

In Ihrer Anzeige meiner Ausgabe der Don Giovanni-Partitur (Nr. 9 der A. M. Ztg.) haben Sie die Oper Gazzaniga's berührt und dabei die Vermuthung ausgesprochen, das im Besitz der Wiener »Gesellschaft der Musikfreunde« befindliche Exemplar werde kein Autograph sein, eher eine Vorlage für den Cembalisten. Ich glaube diese Vermuthung ihrem wesentlichsten Theil nach bestätigen zu können.

Jahn hat das Exemplar nicht selbst gesehen, da seine eingeklammerte Bemerkung: »vielleicht Autograph« sich nur auf das Ganze beziehen könnte, dieses Ganze aber nicht weniger als *sieben* verschiedene Handschriften zeigt, die sich sowohl in den Noten, als in den Texten sehr deutlich unterscheiden. Von einer und derselben Hand und auf einerlei Papier sind (je besonders eingeheftet) die vier Arien geschrieben, welche blos Singstimme und Bass geben. Auf der Aussenseite einer solchen Arie steht (von derselben Hand) das Wort *Cembalo*. Diese Hand, welche sonst (mit der kaum nennenswerthen Ausnahme, dass sie ein paar Recitativzeilen zur Herstellung einer bequemeren Verbindung noch einmal abgeschrieben hat) nicht wieder erscheint, ist so ungeübt, dass sie kaum auf einen fachmässigen Copisten schliessen lässt. Eine andere, ziemlich unschöne Hand, von welcher die meisten Secco-Recitative, zwei Arien mit Orchester und die zweite Hälfte der ersten Nummer herrühren, verräth durch Ungeschicklichkeiten der Textschrift entschieden den Copisten. Von einer dritten Hand stammen drei Secco-Recitative, von einer vierten ein Secco-Recitativ und die Ergänzung eines zweiten. Diese beiden Handschriften sind fast zu zierlich, als dass man eine derselben für Urschrift nehmen möchte; auch ist ihr Antheil am Ganzen verhältnissmässig unbedeutend. Dagegen treten nun zwei Schriften auf, in deren jeder man bei einer ersten Durchsicht den Componisten vermuthen könnte. Die eine, also die fünfte (gross und fest), lieferte die erste, grössere Hälfte (23 Seiten) der ersten Nummer, ein Secco-Recitativ und den Anfang des vorhin erwähnten, von anderer Hand zu Ende geschriebenen Recitativs. (Der Wechsel der Handschrift tritt sowohl bei diesem Recitativ, als bei der ersten Nummer mit Beginn eines neuen Bogens ein.) Die andere (sechste) Schrift giebt die Arie des Biago (mit Orchester), die dem Finale vorausgehende Tafelmusik (»*Concertino*«) und das sehr umfängliche Finale selbst, ausserdem noch den Titel und das Personenverzeichniss der Oper auf der Aussenseite des ersten Bogens. Jene beiden Schriften (die fünfte und sechste) sind fliessend und gewandt, in den Texten durchaus fehlerlos, auch in den Noten beinahe ganz correct; aber die sehr wenigen falschen Noten, welche in beiden sich finden, sind gerade von solcher Art, dass sie nur einem Abschreiber, unmöglich dem Componisten selbst in die Feder kommen konnten. Ausserdem deutet auf Copisten noch der Umstand hin, dass beide Schriften in ihrem langen Verlauf nicht die geringste Correctur enthalten; zwei der genannten falschen Noten sind zwar nachträglich berichtigt, aber von anderer Hand. — Eine siebente Hand hat den ersten Abschnitt des langen Secco-Recitative zwischen Ottavio und Anna nach dem Erblicken des getödteten Comthurs durch ein instrumentirtes Recitativ ersetzt und kann keinem Copisten angehören, denn nach neun Takten durchstrich der Schreiber eine viertaktige, in der ersten Violine bereits vollendete Stelle und fuhr anders fort, wobei jene vier Takte auf sechs Takte erweitert sind. Dass aber dieser selbständige Schreiber Gazzaniga gewesen sei, ist mir höchst zweifelhaft. Das ganze Secco-Recitativ ist in der ursprünglichen Form noch vollständig vorhanden, nur ist dort jener erste, nachträglich durch die instrumentirte *Scena* ersetzte Abschnitt durchstrichen. Der spätere Ursprung der »*Scena*« geht aus der Art ihrer Einheftung unzweideutig hervor; sie kann aber noch gar nicht für die Aufführung in Venedig bestimmt gewesen sein, denn der Duca Ottavio ist ursprünglich ein Tenor, in der nachcomponirten *Scena* aber ein Bass. Die *Scena* scheint erst in Ferrara entstanden und von einem dortigen Kapellmeister componirt zu sein.

Allem Anschein nach ist nämlich die Wiener Partitur, wenn man einstweilen von den vier blos mit Bass versehenen Arien absieht, eine in Venedig angefertigte und dann für Ferrara zugerichtete Abschrift.*) Wo im Finale Don Giovanni und Pasquariello das Lob Venedigs und seiner Frauen singen, ist, wie schon Jahn angeführt hat, der öfters wiederkehrende Name Venezia ausgestrichen und durch Ferrara ersetzt; ebenso sind die Donne Veneziane in Ferraresi verwandelt. (Die ändernde Hand ist keine der bisher aufgezählten, sondern eine achte, welche eben nicht mitgezählt wurde, weil sie nicht Texte mit Noten geschrieben hat; sie kommt aber noch zwölfmal vor in nachgetragenen Bemerkungen, wie »segue Aria«, »parte« etc., in der Schrift des Stichworts vor Ottavio's Arie, in kleinen Ueberschriften etc.; man sieht, dass sie mit dem Arrangement der Abschrift für die Ferrareser Aufführung beschäftigt war.) Jene Abschrift ist aber nicht mehr complet. Man kann vermuthen, sie sei in unvollständigem Zustande in die Hände eines Privatmanns übergegangen, welcher ihr die fehlenden Arien einzufügen suchte, als Vorlage dafür aber blos eine Cembalo-Stimme erlangen konnte, aus der er die vier mehrmals erwähnten Arien vielleicht selbst abschrieb, denn auf eine Dilettantenhand lässt nicht nur die Art der Schrift schliessen, sondern auch der Umstand, dass auffallenderweise am Bass jede Bezifferung fehlt; es sieht aus, als habe der Abschreiber mit den Ziffern, welche in der wirklichen Cembalo-Stimme doch kaum fehlen konnten, nichts anzufangen gewusst. Vervollständigt war die Oper indess auch durch jene vier Arien noch nicht; es mangeln zwei Recitative und vier Nummern, auf welche durch »segue« hingewiesen ist, nämlich eine Arie des Don Giovanni, ein Chor (»Coro di Tarantella«), ein Duett zwischen Don Giovanni und Pasquariello und eine Arie der Elvira. Zwei dieser vier Nummern sind in Ferrara weggelassen worden; denn über das mit dem Finale zusammenhängende *Concertino* hat die nachträglich erwähnte (achte) Hand »Nr. 12« geschrieben, während dorthin ohne Auslassungen die Nummer 14 getroffen hätte. Im Uebrigen sind die Stücke nicht numerirt, wesshalb sich von den beiden ausgefallenen das eine nicht bestimmen lässt; das andere war die Arie Elvira's, was daraus hervorgeht, dass die auf sie bezügliche Verweisung durchstrichen ist.

Nach der bereits in Nr. 14 dieser Ztg. erwähnten Mittheilung Fürstenau's über das Bologneser Textbuch zu Gazzaniga's Don Giovanni kam in Bologna als Scene XVIII ein Duett zwischen Elvira und Maturina vor. (»Beide Damen gerathen in Hitze und verspotten sich.«) Dieses Duett steht nicht in der Wiener Partitur, welche dafür eine im Bologneser Textbuch fehlende Arie der Ximena enthält. Eine Jahrzahl des Textbuches giebt Fürstenau nicht an. Jedenfalls war das Duett nachcomponirt, vielleicht von einem Anderen als Gazzaniga selbst.

Zwei Fragen drängen sich auf, deren Beantwortung sehr erwünscht wäre; nämlich: 1) Wer hat das Libretto zu Gazzaniga's Oper verfasst? 2) Wann und wo ist die Oper zum erstenmal aufgeführt worden? Man nimmt bis jetzt an, die erste Aufführung sei die zu Venedig im Jahre 1787 gewesen. Allein da im nämlichen Jahre Mozart's Don Giovanni erstmals gegeben wurde, so ist schwer zu begreifen, wie Daponte mit seiner auf jenem Libretto fussenden Textdichtung fast gleichzeitig hervortreten konnte. Will man nicht eine noch unentdeckte »gemeinsame Quelle« voraussetzen, so muss man es für wahrscheinlich halten, dass entweder Gazzaniga's Composition schon vor 1787 irgendwo auf die Bühne gekommen sei, oder dass wenigstens das ihr zu Grunde liegende Libretto ein höheres Alter habe. Letztere Annahme würde aber die weitere Hypothese nach sich ziehen, das Libretto sei bereits vor Gazzaniga von einem Andern in Musik gesetzt worden; denn zu jener Zeit druckte man ein Textbuch nur zum Gebrauch bei wirklichen Aufführungen, nicht als eine des Componisten erst noch harrende Dichtung. Dass ein und dasselbe Libretto nach und nach von verschiedenen Tonsetzern verwendet wurde, war zwar eine ziemlich gewöhnliche Erscheinung; so lange aber von einem Vorgänger Gazzaniga's ebensowenig Etwas in Erfahrung zu bringen ist als von einer früheren Darstellung des Gazzaniga'schen Werkes oder von einer gemeinschaftlichen Quelle zweier nahverwandten Textbücher, bleibt jede Vermuthung ohne Halt.

Unter Benutzung Ihrer englischen Partitur, der Wiener Partitur und des von Fürstenau aufgefundenen Bologneser Textbuchs dürfte sich eine hinreichend genaue Wiedergabe der Oper von Gazzaniga erzielen lassen. Es wäre sehr erfreulich, wenn es zu einer Herausgabe derselben käme.

Stuttgart, 9. April 1870. *B. Gugler.*

(Schluss in der nächsten Nummer.)

*) Don Giovanni singt bei Gazzaniga Tenor. Musste man in Ferrara die Rolle des Ottavio in Ermangelung eines passenden zweiten Tenoristen einem Bassisten oder Bariton übertragen, so wurde Ottavio's Arie entweder weggelassen oder um einen ganzen Ton abwärts transponirt. Eine Andeutung findet sich im Wiener Exemplar nicht.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Leipzig.** Durch Nichtannahme der eingereichten Entlassung und durch eine Zustimmungsadresse ist Herr Laube bewogen worden, die Direction des Theaters fortzuführen. Im »Tageblatt« stattet er seinen »nachsichtigen Gönnern« Dank ab für die ausgesprochene Anerkennung. Es wird also weiter dirigirt, ohne Zweifel auch intriguirt und natürlich nach wie vor politisirt, aber das deutsche Theater nicht reformirt.

* Die Mitgliederzahl der Berliner Sing-Akademie betrug nach dem letzten Jahresbericht 330 und zwar 244 Damen und 86 Herren, hierzu kommen noch 113 Mitglieder in der Vorbereitungsabtheilung und 81 zuhörende Mitglieder. Die Einnahmen der Gesellschaft betrugen durch Beiträge 3494 Thlr., durch Concerte 2079 Thlr., durch Vermiethungen 3739 Thlr. Die Gesellschaft hat neben dem Besitz des Gebäudes nebst Inventarium und dem reichen Notenschatze 42,900 Thlr. Schulden, von denen seit 8 Jahren fast regelmässig jährlich 2000 Thlr. abgetragen worden sind. (Ausführlicheres über die Verhältnisse dieses Instituts wird demnächst erfolgen.)

* **Bonn.** In Bonn (vgl. Nr. 4 d. Jahrgangs) wurde im Februar das Paradies und die Peri von Schumann, und Mitte März die Matthäuspassion von Seb. Bach aufgeführt. Die letztere wurde zum ersten Male in hiesiger Stadt aufgeführt, und das vollständig erfreuliche Gelingen derselben gereicht dem Dirigenten Herrn v. Wasielewski zu grosser Ehre. Es darf dabei daran erinnert werden, dass derselbe es war, der im Jahre 1855 auch die Johannespassion zum ersten Male in Bonn zur Darstellung brachte. — Die Vorbereitungen zu dem Beethoven-Jubiläum beschäftigen die musikalischen Kreise bereits auf das lebhafteste. Dasselbe soll, wie wir hören, in den ersten Tagen des September stattfinden, und zwar sind drei Concerte beabsichtigt, die in der neuen Beethoven-Halle, zu welcher kürzlich in feierlicher Weise der Grundstein gelegt wurde, gehalten werden sollen. Ueber die Direction hören wir, dass Herr Kapellmeister Dr. Hiller aus Köln und der städtische Musikdirector Herr von Wasielewski sich in dieselbe theilen werden. Einer Mittheilung der Bonner Zeitung, welche diese Nachricht gebracht hatte, entwortete freilich kurz darauf die Kölnische Zeitung mit erkennbarer Absichtlichkeit, Hiller sei zur ausschliesslichen Leitung des Festes berufen worden. Doch hören wir zu unserer Befriedigung, dass ein so unbegreifliches Versehen einem Manne gegenüber, der sein Geschick zur Leitung grosser Werke durch Thaten wie die oben erwähnten bewährt und die Bonner wahrlich zum Danke verpflichtet hat, nicht in der Absicht des Comites gewesen, und dass durch allseitiges Entgegenkommen die Angelegenheit geordnet worden ist.

* In **Düsseldorf** hat am 2. April von Seiten der Künstlerschaft eine Aufführung des Mendelssohn'schen »Paulus« mit Scenerie und Bühnenaction stattgefunden, — eine Curiosität, über welche die nächste Nummer einen ausführlicheren Bericht bringen wird.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 27. April 1870. **Nr. 17.** V. Jahrgang.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XXIX.

(Metronomische Bezeichnungen.) Als um das Jahr 1815 der Mechaniker Johann Nepomuk Mälzel mit seinem Metronom oder Taktmesser hervertrat, war Beethoven für Einführung und Verbreitung der neuen Erfindung thätig. Er erklärte sich nicht nur bereit, fortan das Zeitmaass seiner Compositionen nach Mälzel's metronomischer Scala zu bestimmen*) und versah auch wirklich einen Theil der bis dahin erschienenen Werke und fast alle in den Jahren 1817 und 1818 geschriebene Compositionen mit metronomischen Bezeichnungen, sondern er empfahl den Metronom sogar zum Gebrauch beim Unterricht.**) Dass Beethoven noch in den letzten Jahren seines Lebens Werth auf eine metronomische Tempobezeichnung legte, kann man aus einem Briefe sehen, den er im December 1826 an den Verleger Schott schrieb und worin es u. a. heisst: »Die Metronomisirung (der Messe) folgt nächstens. Warten Sie ja darauf. In unserm Jahrhundert ist dergleichen sicher nöthig; auch habe ich Briefe aus Berlin, dass die erste Aufführung der (neunten) Symphonie mit enthusiastischem Beifall vor sich gegangen ist, welches ich grossentheils der Metronomisirung zuschreibe«.

Beethoven's Bemühungen um eine metronomische Tempo-Bezeichnung seiner Werke sind nun namentlich durch Schindler in ein falsches Licht gebracht worden. Von dem, was Schindler verbringt, kann oder wird Einiges wahr sein; aber auch nur Einiges. Das Meiste davon ist unwahr und auf so lockerem Grunde gebaut, dass man veranlasst wird, das Wenige, das wahr sein kann, nur mit Vorsicht aufzunehmen. Schindler sagt (Biographie, 3. Aufl., Th. II, S. 249), dass Mälzel zweierlei verschieden construirte Metronome angefertigt habe, welche bei gleichen Zahlen verschiedene Tempi angaben; dass ein Metronom von der ersten oder grösseren Construction, welcher z. B. auf 60 gestellt werde, langsamer schwinge als ein auf die gleiche Zahl gestellter Metronom von der zweiten oder kleineren Construction. Diese Behauptung ist unrichtig. Die Mälzel'schen Metronome, mögen sie nun klein oder gross oder wie immer sein, sind alle nach einem und demselben System gebaut. Dieses System besteht darin, dass die Eintheilung der metronomischen Scala auf die Theilung einer Minute begründet ist, d. h. dass die Maschine in einer Minute genau so viel Schläge macht, als die Zahl angiebt, auf welche der Pendel gestellt wird.*) Macht er mehr oder weniger Schläge, so geht er nicht richtig oder es ist kein Mälzel'scher Metronom. Wenn also nun Schindler weiter sagt, die metronomischen Tempo-Bestimmungen bei Beethoven'schen Werken seien theils nach der »langsamern«, theils nach der »schnellern« schlagenden Maschine gemacht und dass in Folge dessen »die Tempi sich nicht mehr genau bestimmen liessen ohne Beisatz, nach welcher der beiden Constructionen die Metronomisirung stattgefunden«: so zerfällt eine solche Behauptung ganz in sich selbst. Schindler führt als Beispiel »die im 3. Jahrzehend bei Steiner u. Comp. erschienene Partitur von der A dur-Symphonie« an, welche »metronomische Tempo-Bestimmungen von des Autors Hand« enthalte, die »durchweg langsamer« seien, als andere aus früherer Zeit. Nun, eine solche Partitur hat es nicht gegeben. Bei Steiner u. Comp. erschien von der A dur-Symphonie nur eine Partitur. Sie erschien im Jahre 1816 und hat keine metronomischen Bezeichnungen. Als diese Partitur vergriffen war, veranstaltete T. Haslinger eine neue oder zweite Ausgabe. Sie erschien frühestens im Jahre 1829 und hat metronomische Bezeichnungen, die aber nicht von Beethoven herrühren und, nach Schindler's Worten, schon desshalb nicht von ihm herrühren können, weil sie nicht durchweg lang-

*) In der Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung vom 6. Februar 1817 finden wir Beethoven's Namen unter den Namen anderer »berühmter Meister, welche diese Erfindung gutgeheissen« und sich »verpflichtet« haben, »ihre künftigen Compositionen nach der Scale des Mälzel'schen Metronoms zu bezeichnen«.

**) Die Wiener allgemeine musikalische Zeitung vom 14. Februar 1818 enthält eine von Ludwig van Beethoven und Anton Salieri unterschriebene Erklärung, welche beginnt. »Mälzels Metronom ist da! — Die Nützlichkeit dieser seiner Erfindung wird sich immer mehr bewähren; auch haben alle Autoren Deutschlands, Englands und Frankreichs ihn angenommen; wir haben aber nicht für unnöthig erachtet, ihn zufolge unserer Ueberzeugung auch allen Anfängern und Schülern, sey es im Gesange, dem Pianoforte oder irgend einem andern Instrumente, als nützlich, ja unentbehrlich anzuempfehlen. Sie werden durch den Gebrauch desselben auf die leichteste Weise den Werth der Note einsehen« u. s. w.

*) »Die metronomische Scale ist auf die Eintheilung der Zeit in Minuten gegründet. — Alle diese Nummern (50, 52, 54 u. s. w. bis 160) beziehen sich auf eine Zeitminute, befindet sich das Gewicht bei der Zahl 50, so wird man in einer Minute 50 Schläge erhalten, wenn bei 60, 60 Schläge« u. s. w. (Wiener allg. musik. Zeitung vom Jahre 1817 S. 42, 50). — »*Ces numéros indiquent le nombre de vibrations du balancier dans une minute. Conséquemment les numéros 50, 60, 80, 100 etc. indiquent que si le contre-poids est mis au niveau d'un de ces numéros, le Métronome donne 50, 60, 80, 100 etc vibrations ou coups par minute.*« (»*Notice sur le Métronome de J. Maelzel. Mai* 1818.« *P.* 5.) — Uebrigens meinen wir überall den laut schlagenden Metronom, den von der besseren Art. Einen solchen besass auch Beethoven.

samer, sondern zum Theil schneller sind als die anderen aus früherer Zeit. Zu solchen Unrichtigkeiten gesellt sich noch ein Widerspruch. S. 250 sagt Schindler: »In der That findan sich nur zwei Werke von ihm (Beethoven) selber metronomisirt, und zwar die grosse Sonate Op. 106, dann noch die neunte Symphonie« — und eine Seite früher heisst es, die metronomische Bezeichnung der ersten acht Symphonien sei von Beethoven gemacht.*) Schindler erzählt nun, wie Beethoven veranlasst worden, die schon einmal metronomisirte neunte Symphonie ein zweites Mal zu metronomisiren und dass er, als er Abweichungen zwischen beiden Aufnahmen bemerkt, voll Unwillen ausgerufen habe: »Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester davon!« Dass das Resultat der zweiten Metronomisirung ein anderes war als das der ersten, ist glaublich und wahrscheinlich. Jedoch kann bei sorgsamer Aufnahme der Unterschied nicht gross gewesen sein. Auch den Beethoven in den Mund gelegten Worten, in ihrem Zusammenhang genommen, lässt sich wenig oder nichts entgegensetzen. Wenn man aber daraus den Schluss ziehen wollte, Beethoven habe sich damit gegen jede Metronomisirung erklärt: so würde man durch die blosse Thatsache widerlegt werden, dass Beethoven noch acht Tage vor seinem Tode und jedenfalls eine ziemliche Zeit später, als jene Aeusserung geschehen sein kann, eine metronomische Bezeichnung der neunten Symphonie nach London schickte.**)

Gewiss, wer keie Gefühl hat, dem hilft kein Metronom und dem hilft auch manches Andere nicht. Der Metronom hat es nicht mit dem Gefühl zu thun. Wir betrachten ihn nur als ein Hülfsmittel zur Sicherstellung eines vom Componisten gedachten Zeitmaasses. Subjective und geistige Auffassung eines Tonstücks, Nüancirungen in der Bewegung, auf den rhythmischen Bau eines Tonstücks begründete Abweichungen vom absoluten oder normalen Zeitmaass u. dgl. können nicht von einem seelenlosen Schlagwerk abhängig gemacht, noch weniger dadurch bestimmt werden. Beethoven hat sich selbst über die begrenzte Sphäre des Metronoms ausgesprochen in einem im Jahre 1817 an Mosel geschriebenen Briefe.***) Er schreibt: »Was mich angeht, so habe ich schon lange darauf gedacht, diese widersinnigen Benennungen *Allegro*, *Andante*, *Adagio*, *Presto* aufzugeben; Mälzel's Metronom giebt uns hiezu die beste Gelegenheit. Ein Anderes ist es mit den den Charakter des Stückes bezeichnenden Wörtern; solche können wir nicht aufgeben, da der Takt eigentlich mehr der Körper ist, diese aber schon selbst Bezug auf den Geist des Stückes haben«. Was man gegen den Metronom geltend machen kann, das ist die Unverträglichkeit seiner gleichen Schläge mit eigentlich musikalischem Takt und die daraus erwachsende Schwierigkeit, das Tempo einer Composition nach einem gleichmässig fortschlagenden Metronom zu bestimmen. Es sind bekannte Erscheinungen, dass es schwer ist, ein Stück durchweg nach einem schlagenden Metronom im Takte zu spielen und dass wiederholt und zu verschiedener Zeit vorgenommene Metronomisirungen eines Stückes selten ganz übereinstimmen. In diesen Erscheinungen mögen manche Einwendungen, die man gegen den Metronom machen kann und die zum Theil auch Schindler macht, begründet sein. Es können uns aber alle Einwendungen nicht so weit führen, dass

*) In der ersten Ausgabe seiner »Biographie« nennt Schindler (S. 213) wieder andere Werke, darunter die Sonaten Op. 109, 110 und 111, welche unseres Wissens nicht von Beethoven bezeichnet sind. Jedenfalls haben wir hier einen Beweis von Schindler's Unsicherheit.

**) In einem am 18. Marz 1827 dictirten Briefe an Moscheles heisst es: »Die metronomisirte neunte Symphonie bitte ich der philharmonischen Gesellschaft zu übergeben. Hier liegt die Bezeichnung bei«. Vgl. Schindler's »Biographie« II, 144.

***) Schindler a. a. O. II, 247.

wir mit Schindler von »des Meisters geringer Werthschätzung des Metronoms« überzeugt werden und uns »vor allen Metronomisirungen warnen« lassen.*) Im Gegentheil, wir lassen uns die Meinung nicht nehmen, dass Beethoven den Metronom nicht unter-, aber auch nicht überschätzte, und dass die von ihm herrührenden metronomischen Bezeichnungen der Erhaltung und einiger Beachtung werth sind. Wir machen nun die Werke namhaft, welche Beethoven mit einer metronomischen Bezeichnung versehen hat.

*) Schindler a. a. O. II, 250 und 251.

(Schluss folgt.)

Das Oratorium auf der Bühne.

I.

Das Oratorium „Paulus“ von Mendelssohn in dramatischer Aufführung.

Düsseldorf ist die Stadt der Maler und Decorateure; auch ihre musikalischen Aufführungen nehmen etwas davon an. Musik mit Bildern, lebenden oder transparenten, ist schon etwas Gewöhnliches geworden. Jüngsthin hat nun besonders Oswald Achenbach »neue und originelle Ideen« in dieser Hinsicht. Eine kleine Oper kam schon zu Stande. Sodann producirte er eine bildliche Darstellung der Pastoral-Symphonie zu Beethoven's Musik und zwar mit »glänzendem Erfolg«. Endlich ging er noch einen Schritt weiter, indem er zur Feier des 25-jährigen Bestandes der Düsseldorfer »Künstlerliedertafel« das Oratorium »Paulus« von Mendelssohn dramatisch aufführen liess. Am Sonntag den 2. April fand dieser seltsame Versuch im Rittersaale der Düsseldorfer Tonhalle statt, über welchen wir einen Bericht mittheilen, den Wolfg. Müller von Königswinter in der Beilage zur Augsb. Allg. Zeitung vom 9. April veröffentlicht hat, »von dem Erfolg in einer Weise überrascht«, dass er seinen Bericht »vorzugsweise an unsere Herren Theaterintendanten und Directoren zu richten wünscht«, weil ihm scheint, »dass der Gedanke des geistreichen Künstlers sehr entwicklungsfähig ist und eine Verpflanzung auf die deutsche Bühne verdient«.

Hören wir zunächst, wie Herr O. Achenbach es angefangen hat, um das oratorische Werk (Herr Müller sagt »das episch-musikalische«, welches eine herkömmliche, aber nichtsdestoweniger unrichtige Bezeichnung ist) in eine dramatische Form zu bringen.

»Am Ende des Saales befindet sich die Bühne. Der Chor und das Orchester sind unter derselben aufgestellt. Es ist also eine Einrichtung getroffen, die sich in jedem Theater wiederholen lässt.

»Die erste Abtheilung beginnt mit der Ouvertüre. Nach derselben erhebt sich der Vorhang. Man sieht eine reiche orientalische Landschaft. Das erscheinende Volk singt den [lutherischen!] Choral »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'!« [Nach welchem Gesangbuche?] Und nun tritt Stephanus auf »Bekehret euch zum Herrn!« Die Christen bitten ihn um seinen Beistand, aber die Schriftgelehrten treten ihm entgegen: »Wir haben ihn gehört Lästerworte reden wider diese heilige Stätte und das Gesetz«. Paulus erscheint voller Leidenschaft und hetzt das Volk ihn zu richten. Der Chor stellt sich gegen Paulus: »Dieser Mensch hört nicht auf zu reden Lästerworte wider Mosen« etc. Jetzt schliesst sich der Vorhang, und der Verfolg wird vom unten stehenden Chor und Orchester fortgeführt. — Nun folgt in der zweiten Abtheilung das Martyrium des heil. Stephanus. Dasselbe wird durch ein Recitativ unten im Saal eingeleitet. Darauf geht der Vorhang in die Höhe. Stephanus erscheint unter dem Volk und predigt das Christenthum, aber das Volk fällt ein: »Weg, weg mit ihm!« Stephanus singt:

»Siehe, ich sehe den Himmel offen«. Paulus tritt von neuem auf, und ruft: »Steiniget ihn!« Das Volk stimmt ein. Und so beendet sich die blutige Handlung, indem der Vorhang fällt und der Chor ausklingt. — Die dritte Abtheilung ist dem Begräbniss des Heiligen gewidmet. Sie wird eingeleitet durch die reizende Arie »Jerusalem«, die unten im Saal erklingt, dann öffnet sich der Vorhang. Ein alter und ein junger Christ reden von dem Tode des Heiligen. Dann folgt der Choral »Dir, Herr, dir will ich mich ergeben«. Inzwischen wird der Leichnam des Stephanus gebracht, um ihn zu begraben. Plötzlich ertönt eine Stimme: »Fliehet, die Häscher nahen!« Paulus erscheint und hetzt aufs neue gegen die Christen: »Vertilge sie, Herr Zebaoth!« Der Vorhang fällt, die wundervoll gestimmte Landschaft mit den Katakomben (!) verschwindet. Der Chor aber singt: »Siehe, wir preisen selig die erduldet haben«.

»Jetzt tritt eine Pause ein. Wir haben gleichsam einen ersten Act hinter uns.

»Die vierte Abtheilung behandelt die Bekehrung. Das Recitativ erzählt von Paulus, der sich auf den Weg nach Damaskus begiebt. Es folgt das Arioso: »Doch der Herr vergisst die Seinen nicht«, nach dessen Beendigung wieder die Scene offen wird und eine sonnige helle Gegend zeigt. Paulus ruht mit den Seinigen unter einem Zelte, das er abzubrechen befiehlt, um noch heute das Ziel seiner Reise zu erreichen. Das Zelt sinkt, er besteigt das Ross [war es nicht ein Esel?], welches hinter demselben zum Vorschein kommt. Da ertönt die Stimme aus der Höhe: »Saul, Saul, was verfolgst du mich?« Er fragt: »Herr, wer bist du?« Die Stimme antwortet: »Ich bin Jesus von Nazareth«. Ein Feuerschein füllt die Scene. Paulus stürzt zu Boden, er ist blind. Die Bekehrung vollzieht sich. Der Chor beginnt: »Mache dich auf, werde Licht«, während der Vorhang fällt, und schliesst mit dem Choral: »Wachet auf, ruft uns die Stimme«. — In der fünften Abtheilung sehen wir die Taufe des Paulus. Das Recitativ unten im Saal erzählt von Ananias, den der Herr aufruft, um Paulus beizustehen. Der Vorhang geht auf. Vor uns liegt eine wundervolle Landschaft. Es ist ein Palmenhain um einen Springbrunnen. Paulus erscheint und singt die grosse Arie »Gott sei mir gnädig!« Ananias kommt und führt ihn zur Taufe an die Quelle. Während dieser Handlung beginnt der Chor: »Der Herr wird die Thränen von allen Angesichten abwischen«.

»Hier tritt eine neue Periode ein. Es ist gewissermaassen ein zweiter Act vollendet.

»In der sechsten Abtheilung wird uns Paulus als Prediger des Christenthums vorgeführt. Der Fortgang der Handlung vollzieht sich zunächst wieder durch Solo, Chor und Orchester im Saale. Wir erfahren, dass die Juden das Evangelium nicht hören wollen und dass Paulus sich zu den Heiden wendet. Wenn der Vorhang aufgeht, sehen wir eine Stadt, die an den Hintergrund von Raffael's Schule von Athen erinnert. Paulus und Barnabas treten auf und geben Zeugniss. Der Apostel heilt einen Lahmen, der in der Tempelhalle liegt, und die Heiden singen: »Die Götter sind den Menschen gleich geworden«. Nun ertönt ein Opfermarsch. Es erscheint ein heidnischer Zug mit Früchten und Thieren. Paulus redet sie an: »All eure Götzen sind eitel Trügerei — Gott wohnt nicht in Tempeln von Menschenhänden gemacht«. Die Heiden gerathen in Zorn und verfolgen die heiligen Männer. Der Vorhang sinkt. Die Christen und Heiden schreien wild durcheinander: »Hier ist des Herren Tempel« und »Steiniget ihn!« — Die siebente Abtheilung schildert den Abschied des Paulus, der sich nach Jerusalem wendet. Nach der recitativischen Einleitung erscheint der Apostel, sagt den Gläubigen Lebewohl, und verkündet seine Gefangenschaft und seinen Tod. Wenn er gegangen ist, tönt ein ferner Orgel-Choral. Der Vorhang fällt. Dann folgt das Recitativ und der Chor: »Lobe den Herrn, meine Seele!« Darauf sieht man die Apotheose des Paulus in einem Transparent; er kniet, von Engeln umgeben, in der Anbetung Gottes zwischen Wolken.

»Damit ist der dritte und letzte Act geschlossen. So haben wir denn ein biblisches Drama in drei Aufzügen und sieben Abtheilungen an uns vorüberziehen sehen, dessen Scenarium ich wohl so deutlich angegeben habe, dass kundige Regisseure die Aufführung ohne grosse Schwierigkeit wiederholen können.«

Der Berichterstatter fügt hinzu: »Soll ich nun den Eindruck der ganzen Aufführung schildern, so kann ich nichts anderes sagen, als dass derselbe durchaus neu, originell war, und alle Erwartungen, die ich von diesem kühnen Versuch hegte, bei weitem übertraf«. Hier wird uns erzählt, dass nicht die Aufführung, sondern der Eindruck »originell« gewesen sei, was allerdings etwas sehr Originelles ist. Sieht man der Sache etwas näher auf den Grund, so bemerkt man leicht, dass nicht ein reiner machtvoller Kunsteindruck, sondern ästhetische Confusion der eigentliche Anlass zu obigem Berichte gewesen ist, wie auch zu dem Experimente des Herrn Achenbach. »Und dieser [angeblich originelle] Eindruck wurde durchweg von dem ganzen Publikum getheilt. Man dachte unwillkürlich an die dramatisirten Mysterien des Mittelalters, nur dass diese Probe vollkommener, und reicher ausgestattet mit den Mitteln welche die moderne Welt bietet, auftrat.« Natürlich, denn die alten biedern Handwerker, welche auf Marktplätzen tagelang ihre Heiligengeschichten agirten, hatten keine Theatermaschinen und bengalische Flammen, konnten auch nicht raffaelsche Gemälde copiren, weil Raffael noch nicht geboren war, besassen ebenfalls nicht die hohe Bildung, die ersten Christen in Palästina des Effects wegen in römische Katakomben zu versetzen, und noch weniger konnten sie in ihrer Arglosigkeit daran denken, vor einer jüdischen Volksmenge, im Rahmen einer morgenländischen Landschaft, lutherische Choräle aus dem 16. oder 17. Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung anstimmen zu lassen. Das Alles war lediglich den »reicheren Mitteln« vorbehalten, welche »die moderne Welt bietet«.

»Ich glaube, dass die Aufführung auf einer grossen Bühne, etwa in den Opernhäusern zu Wien, Berlin und München, ungleich grössere Erfolge erzielen dürfte, wenn die Arrangements in entsprechender Weise getroffen werden. In Düsseldorf haben nur Dilettanten sich ans Werk gemacht. Wie anders, wenn erste Künstler die Rollen des Stephanus und Paulus übernehmen, und wenn die Volksscenen und Züge durch grosse und geschulte Massen ausgeführt würden!« Nun, dann eben würde das dramatisch Unzulängliche nur um so greller hervortreten und zugleich das Einzige verloren gehen, was bei einer Dilettantenaufführung anziehend sein kann. Sollen wir nichts sehen, als einige Schritte und Grimassen »erster Künstler«, umgeben von langweiligen Statisten- und Choristen-Gestalten — wie können uns dadurch jene mannigfaltigen Gesichter, Gestalten, Sprech- und Bewegungsweisen ersetzt werden, die immer vorhanden sind, wenn aus den gebildeten Kreisen einer ganzen Stadt die Auswahl getroffen werden kann, und deren unbehülfliche Darstellung so trefflich passt zu der dramatisch unbehülflichen Form des dargestellten Gegenstandes? — Herr Müller macht dann zwecks einer solchen vergrösserten und vergröberten Opernvorstellung noch einen kostbaren Besserungsvorschlag; er sagt: »Auch müsste nach dem Fallen des Vorhangs während dem Ausklingen der Chöre das Auge noch ferner beschäftigt werden, etwa durch sich bewegende Wolken. Das Publikum ist nämlich sehr geneigt sofort zu plaudern und sich die Eindrücke mitzutheilen, wenn es nichts mehr sieht, aber doch noch hören soll. Ich glaube, dass diesem Uebelstande mit leichter Mühe abzuhelfen ist«. Freilich ist dem mit leichter Mühe abzuhelfen: man braucht das Werk einfach nur so auf-

zuführen, wie es vom Autor geschaffen ist. Der Vorschlag, durch »Wolken« die Aufmerksamkeit des Publikums zu fesseln, ist kaum ernstlich zu discutiren; ein solcher Erfolg ist eben das strengste Gericht über die gewagte Dramatisirung. Das Oratorium als Oratorium belassen, sind die »Wolken« eine Ueberflüssigkeit, welche jeder Hörer sich verbitten würde.

Herr Müller ahnt denn auch richtig, dass es »nicht an Stimmen fehlen« werde, welche »gegen die Umwandlung des Oratoriums in die Oper« sich aussprechen würden. Und was entgegnet er diesen im Voraus? »Aber Gluck, Mozart und Beethoven haben doch auch ihre Kunst mit der Bühne verbunden«!! Ihre Oratorien, soweit sie solche componirten? — Und »desshalb« ist er der Meinung, Achenbach's Experiment sei weiter zu verfolgen. »Es ist mindestens ebenso naturgemäss, wie eine griechische Tragödie mit modernen Chören auf die Bühne zu bringen«. Aber dies ist eine ganz andere Sache. Die griechischen Tragödien waren Bühnenwerke mit gesungenen Chören, und wir componiren diese nun zunächst desshalb, weil die originale griechische Musik derselben verloren gegangen ist. Was hat dies mit der Verpflanzung eines Oratoriums auf die Bühne gemein? Selbst die Verwandlung der Sophokleischen Stücke in durchcomponirte Opern würde in künstlerischer Beziehung noch mehr von ihnen übrig lassen, als Achenbach's Experiment von einem Oratorium.

Der Berichterstatter meint aber weiter: »Dazu kommt noch, dass die Pflege einer neuen Art der Oper ein Gegengewicht gegen den Offenbach-Schwindel bieten würde«. Wahrlich, viel Ehre für Herrn Jacques (gebornen Jakob) Offenbach, wenn man seiner nicht mehr auf andere Art sich zu erwehren weiss, als durch die Verheerung eines Gebietes der Kunst, welches bei Allem, was Offenbach und seines Gleichen unternommen haben und noch ferner unternehmen werden, überhaupt nicht in Frage kommen sollte. Könnte das Oratorium je dazu dienen, die Offenbach-Stänkerei auszuräuchern, dann gewiss nur dadurch, dass es in fester Beharrung und glänzender Entfaltung auf seinem eignen Gebiete immer anziehender wird, die irrende Menge zu sich herüber zieht, den reinen Musiksinn schärft und stärkt und so auch den Possenopern nach und nach die Quellen abgräbt. Aber Offenbach's Possen durch theatralische Oratorienpossen verdrängen zu wollen, wäre ein seltsames Possenspiel, bei dem Monsieur Jacques, geborner Jakob, Sieger bleiben würde; und in seiner Wirkung auf die Kunst wäre ein solches Experiment nichts anderes, als die Austreibung des Teufels durch den bekannten Herrn Obersten Beelzebub.

Doch nicht nur die komisch-entartete, sondern auch die andere Seite der gegenwärtigen Oper, die ernsthaft-entartete, gedenken die Düsseldorfer Reformatoren zu bessern, denn der Berichterstatter schreibt zum Schlusse: »Vielleicht wirkt eine Dramatisirung des Oratoriums sogar auf die Entstehung einer neuen Art von ernsten musikalischen Bühnenwerken, welche den überreizten *haut-goût*, wie er sich bei Meyerbeer und Wagner in allzu prätensiösem Aufwande geltend macht, auf ein vernünftigeres Maass zurückführen«. Hierüber bemerken wir einfach nur dieses, dass das ganze Unternehmen, ein Oratorium sich durch bühnenmässige Ausstaffirung interessant zu machen, im letzten Grunde auf nichts anderes zurückzuführen ist, als eben auf den durch die moderne Oper überreizten Geschmack, der nur noch durch unnatürlich scharfe, dem Organismus schädliche Gewürze erregt werden kann. Wer diesen verwandtschaftlichen Zusammenhang bezweifeln und mit Herrn Müller lieber an jenes ausgezeichnete Dunstgebilde, genannt »Mysterien des Mittelalters« denken möchte, dem können wir denselben ganz unzweideutig beweisen. Herr Achenbach steht mit seiner »Idee« keineswegs vereinzelt da, denn seit Jahren schon trägt sich einer der namhaftesten Kunstverwüster unserer Zeit, der Deutsch-Russe A. Rubinstein, genau mit derselben Idee. Als ein Mann aber, der einen grossen Theil seines Lebens auf den europäischen Eisenbahnen zubringt, ist er an weitschichtige Verhältnisse gewöhnt, kann desshalb nicht mit einer bescheidenen Dilettanten-Vorstellung einer kleinen Malerstadt wie Düsseldorf beginnen, sondern gedenkt das Experiment im Grossen zu treiben. Er sucht nur noch den »reichen Engländer« oder einen Mann von ähnlicher Vernünftigkeit. Die Rollen sind schon vertheilt — in der Idee nämlich — und die grossen lebenden Componisten schon aufgefordert, ihren Pegasus zu satteln, um demnächst in dieser Richtung mit ihm loszugehen. Einstweilen aber hat er eine »geistliche Oper« componirt und neulich in Königsberg und Wien, um die Tollheit voll zu machen, im — Concert aufgeführt! eine »geistliche Oper«, bestehend aus »Soli und Chören«, wie die Anzeige besagt. Zu diesem musikalischen Kauderwälsch, in welchem alle Begriffe über einander stürzen, passt der Titel der gewählten geistlichen Oper unübertrefflich — »Der Thurmbau zu Babel«! Möge das Unterfangen enden wie dieser! und gewiss, es wird so enden. — Herr Rubinstein nun ist ein einfacher Ausfluss der Zukunftsrichtung, der sich für original hält, weil er die Nachahmung Wagner's auf ein Gebiet überträgt, welches von diesem nicht angebaut ist, auf das des Oratoriums. Er ist demit der Dritte im Bunde: Wagner als Originalgenie machte die neue Orchester-Oper; Liszt als erster Nachbehmer brachte die Instrumental-Oper, oder was er »symphonische Dichtung« nannte, zuwege; Rubinstein endlich vermaass sich, mit denselben Künsten eine Oratorien-Oper zu schaffen, die als »geistliche Oper« sich naturgemäss wieder zu der Bühne zurückwendet, von welcher die erste Anregung ausging; die Schlange beisst in ihren eignen Schwanz.

Will nun der treffliche Landschaftsmaler Herr Achenbach, oder wer sonst Lust dazu hat, etwas wahrhaft Zeitgemässes thun, so setze er sich mit Herrn Rubinstein in Verbindung. Der »babylonische Thurmbau«, ganz abgesehen von seinem bedeutsamen Gegenstande, wäre um so geeigneter für morgenländische Landschaften und sonstige Schildereien, weil der Text besagter geistlicher Oper wesentlich nur eine Umschreibung ist des bekannten Bildes von Kaulbach. Und auch Herrn Müller's Wunsch nach »vorüberziehenden Wolken« würde darin reichlich befriedigt werden können, denn bei der entsetzlichen Dürre dieser Musik, die es nicht einmal zum Wässerigen zu bringen vermag, könnten besagte »Wolken« ebenso unterhaltende als sinnreiche Lückenbüsser abgeben. Aber die alten Werke, an welche wir nun einmal gewöhnt sind, überlasst uns aus Barmherzigkeit auch ferner in derjenigen Gestalt, in welcher die Autoren selbst sie uns gegeben und zu überliefern uns anvertraut haben; überlasst sie uns wenigstens so lange, ihr Herren Maler, bis von musikalischer Seite aus Raffael's Cartons zerschnitten und die effectvollsten Gestalten daraus zu Theaterdecorationen vergrössert und vergröbert werden. Bis dahin »Jedem das Seine«. Wir fürchten uns vor den »vorüberziehenden Wolken«.

Briefwechsel.

Don Juan von Gazzaniga.

I[b].

Bei der Schnelligkeit, mit welcher die italienischen, besonders die venezianischen Carnevals-Opern sich damals nach Wien, Paris und London verbreiteten, sehe ich eigentlich keine Schwierigkeit in der Annahme, da Ponte und Mozart hätten Gazzaniga's Product erst 1787 von Venedig aus kennen gelernt und, angezogen sowohl von der Frische der Behandlung wie von der eine grössere Ausführung zulassenden Kürze des Stückes, alsobald eine neue Bebandlung versucht. Beide waren

doch ohne viel Grübeln schnell im Entschlusse und hurtig in der Ausführung, namentlich bei einem solchen Stoffe, der wie ein Blitz in ihre Gemüther schlagen musste. Dass Mozart Gazzaniga's Partitur vor Augen hatte, als er die seinige schrieb, ist unzweifelhaft. Ein einziges Beispiel wird dies Jedem deutlich sagen. Die Musik in B-dur, mit welcher Mozart den Don Juan und die ihn verfolgende Donna Anna einführt, ist bekannt. Bei Gazzaniga steht derselbe Satz ebenfalls in B-dur und lautet also:



Dergleichen kann niemals von Zweien zugleich und unabhängig von einander gefunden werden, sondern deutet stets auf bewusste Nachahmung. Wie sehr diese bei Mozart, wie in ähnlichen Fällen bei Händel, eine Verbesserung, ja eine völlig neue Schöpfung war, braucht hier nicht weiter erörtert zu werden.

Meine englische Partitur stammt aus Venedig vom Jahre 1787, was schon aus dem früher mitgetheilten Titel ersichtlich ist. Es ist eine einfache gute Copie, durchaus von derselben Hand geschrieben; die wenigen Correcturen oder Zusätze darin deuten auf die Hand eines Componisten und dürften von Gazzaniga selber herrühren, durch welchen diese Partitur nach London gesandt sein wird. Die venezianische Partitur hat aber sehr gelitten durch die englischen Einschaltungen, in Folge deren sie arg verstümmelt ist. Vollständig erhalten ist nur die erste Scene bis zum Tode des Komthurs und das ganze Finale; von dem Mitteltheil sind nur drei Stücke in der venezianischen Handschrift vorhanden, alles andere ist in London von verschiedenen Händen zusammengetragen. Man hat weidlich herum gedoctort. Diese englischen Zusätze dürften sich bei einer Vergleichung mit den Wiener Bruchstücken und dem Ferrarer Textbuche als ganz fremdartige Bestandtheile erweisen.

Schon Gazzaniga's Don Giovanni ist ein bedeutendes Werk; man wird dies allgemein erkennen sowie er herausgegeben ist. Ich meine, wir würden ein gutes Werk thun, wenn wir ihn in den »Denkmälern der Tonkunst« sobald wie möglich veröffentlichten, und mein Wunsch geht nun dahin, dass Sie sich gelegentlich dieser Arbeit unterziehen möchten. Meine Partitur steht Ihnen jeder Zeit zu Diensten.

2.

Epstein's neue Uebersetzung des Don Juan.

Gegen Ende der Redactionsanzeige über Th. Epstein's »Don Giovanni« in Nr. 14 der Allg. Musikal. Ztg. findet sich eingeklammert die Bemerkung: »Vielleicht sendet Herr Gugler seiner Zeit noch ein Recensiönchen«. Hoffentlich wird diese Bemerkung von Niemandem dahin gedeutet werden, als habe ich der Redaction eine Besprechung jener Schrift in Aussicht gestellt. Ich gedenke Herrn Epstein's Uebersetzung weder in der Allg. Musikal. Ztg., noch in irgend einer anderen Zeitschrift zu besprechen, wie ich denn auch über die Bitter'sche Verdeutschung selbst denn nichts veröffentlicht habe, nachdem Herr Bitter meine eigene Arbeit im »Echo« angegriffen hatte. Dass jetzt eine ganze Reihe von Textübersetzungen zu »Don Giovanni« vorliegt, ist ein erfreulicher Beweis von dem Interesse, welches die neuere Zeit der Textfrage zuwendet; wer einer genügenden Lösung der schwierigen Aufgabe am nächsten gekommen ist, mag ein urtheilsfähiges Publikum entscheiden. An Herrn Epstein's Arbeit achte ich aufrichtig die Begeisterung für seine Aufgabe und den ihr gewidmeten Fleiss. Auch hat es mich gefreut, dass manche seiner in der Einleitung ausgesprochenen Bemerkungen mit meiner eigenen Auffassung zusammentreffen, und dass er bezüglich der Handlung und Scenerie auf Einiges selbständig verfallen ist, was ich in früheren, ihm unbekannt gebliebenen Aufsätzen zu begründen gesucht habe.

Stuttgart, den 14. April 1870. *B. Gugler.*

André's musikalische „Sprüchwörter" noch einmal.

Man hätte denken sollen, durch den Artikel von *L. v. St.* in Nr. 10 d. Ztg. sei der Gegenstand erledigt und der André'sche Ursprung dieses Werkchens sicher gestellt. Aber der Verleger des Falsificats, Herr Jos. Aibl in München, kann sich hierbei nicht beruhigen. Er beehrt uns mit einer Zuschrift, in welcher er den Artikel des Herrn *v. St.* einen »Angriff auf die bei mir erschienenen Haydn'schen Sprüchwörter« nennt. Jedes Wort hiergegen wäre überflüssig. Wir haben es auch nur mit dem Herausgeber Herrn Adolf Keim, Chorregenten in Biberach, zu thun. Derselbe hat den Muth, die sogenannten Haydn'schen Sprüchwörter jetzt in zweiter Auflage erscheinen zu lassen, ausgestattet mit einem längeren »Vorbericht«. In diesem sagt er: »Die Composition ist schon desshalb merkwürdig, weil zwei Väter auf dasselbe Kind ihrer Laune Anspruch machen«. André's »Anspruch« liegt klar vor durch den Druck zu einer Zeit, wo Haydn noch am Leben war, und durch die Dedication an einen der bedeutendsten Wiener Musiker (Wranitzky), mit welcher das Werkchen in Haydn's Nähe sofort bekannt werden musste. Aber wodurch hat nun Haydn irgendwie kundgegeben, dass auch er auf dieses »Kind seiner Laune« Anspruch mache? Wir können uns denken, dass es für Herrn Keim höchst fatal gewesen sein muss, sich so unerwartet blossgestellt und seine eigene Nachhülfe eines angeblich unleserlichen Manuscripts in eine lächerliche Beleuchtung gerückt zu sehen, um so mehr, da er, wie wir gern glauben, *bona fide* gehandelt hat. Aber da er aus falscher Scham nicht vorzog zu schweigen, sondern den Versuch macht, seine Publication nicht nur zu rechtfertigen, sondern auch ihren Haydn'schen Ursprung zu vertheidigen, so handelt es sich nicht mehr darum, in welcher guten oder nicht guten Absicht er das Opus zum Druck gebracht hat. Wir halten uns jetzt an seine Worte und verlangen Beweise für die ausgesprochenen Behauptungen.

Behauptet ist nicht nur, dass Haydn der Autor sei, sondern dass auch er auf dieses »Kind« seiner Laune »Anspruch mache«. In der ersten Ausgabe druckte Herr Keim sich so aus, dass man daraus schliessen musste, Haydn's Originalmanuscript sei die Grundlage seiner Publication gewesen; er schreibt: »Haydn componirte den Mönchen zum Andenken 6 Sprichwörter, welche sie als eine theure Reliquie aufbewahrten. Nach Aufhebung des Klosters (12. Mai 1807) nahm Peter Härle, der *regens chori*, das Manuscript mit auf seine Pfarrei. Dieser starb 5. März 1843, nachdem er einige Jahre vorher die Composition seinem Lieblingsschüler übergeben hatte. Durch diesen kam ich endlich in deren Be-

sitz«. (Das ganze Vorwort findet man in Nr. 10 d. Ztg.) Kann man diese elastischen Ausdrücke auf etwas anderes beziehen, als auf »das Manuscript«, d. h. auf Haydn's Handschrift? Und wäre es überhaupt denkbar, dass er den Mönchen in Ochsenhausen, wenn er ihnen ein musikalisches Andenken in einem eigens für sie gesetzten Gelegenheitswerke hinterlassen wollte, dies nicht in seiner eigenen Handschrift gethan haben würde? namentlich bei einem kurzen Besuche? und um so mehr, da die Sprüchwörterhandschrift weder in Haydn's Nachlass sich verfand, noch zur Aufführung oder Herausgabe von ihm irgendwie benutzt wurde? — Im »Vorbericht zur zweiten Auflage« verstärkt Herr Kaim obige Ausdrücke noch, indem er sagt: »Pater A. Härle nahm die Composition der Sprüchwörter bei Aufhebung des Klosters aus der Klosterbibliothek mit sich; Pater Anselm hielt das Original so hoch in Ehren, dass er es nie aus der Hand liess«. Das ist doch, wörtlich verstanden, ein thurmhoher Blödsinn! Soll aber dieser Ausdruck von einem immer-in-der-Hand-halten des »Originals« als figürliche Redeweise überhaupt einigermassen zulässig sein, so kann dies nur unter der Bedingung geschehen, dass Herr Kaim die feste Voraussetzung hegte, es handle sich hierbei um nichts anderes, als um Haydn's Original. Es war uns nur darum zu thun, hier deutlichst hervorzuheben, dass jeder Leser ganz unzweifelhaft überzeugt sein muss, Herr Kaim habe das »Original« in Händen gehabt und nach diesem seine Ausgabe veranstaltet.

Hören wir nun die Beweise. Haydn soll auf seiner Rückreise von England im Kloster Ochsenhausen sich aufgehalten haben (natürlich nur einige Tage, wenn überhaupt so lange), was aber »entschieden vor dem Einfall der Franzosen 1796« geschehen sein musste. Diese Thatsache ist durch das Zeugniss des Lehrers Habrick, der auf die Erzählung seines Vaters fusst, bezeugt und kann als sicher angenommen werden. Sie würde also in den Juli des Jahres 1792 fallen, denn 24. Juli 1792 langte er von seiner englischen Reise in Wien wieder an. Seine zweite Rückreise von London im August 1795 machte er über Hamburg, kann also Kloster Ochsenhausen nicht berührt haben. — Alles weitere hängt von Pater Anselm Härle ab. Derselbe ist am 23. Dec. 1768 geboren, wäre bei Haydn's Anwesenheit im Kloster also noch ein ganz junger Mann gewesen. Pater Anselm zeigte später mehrfach ein Manuscript, dessen Papier alt aussah; es war gutes »aber rauhes Notenpapier im Format wie die Messen, die noch von Klosterzeiten vorhanden waren, war sorgfältig in einen Umschlag von Notenpapier gehüllt, der das Alter wie die Composition verrieth. (Dies ist absolut unverständlich.) Die Noten waren kräftig aufgetragen, hatten aber alle gelbliche Ränder. Die Schrift hatte viel Aehnlichkeit mit der in den damals bekannten Normalschulen geübten Normalschrift«. Wozu dies alles? Um das Zeugniss zu würdigen, muss man nur erwägen, dass der Lehrer Habrick damals, als er 1822 an einem Abend die Handschrift sah, noch sehr jung war, gewiss nicht im mindesten befähigt, sich darüber ein Urtheil zu bilden, ob die Handschrift 10—15 Jahre älter oder jünger gewesen sei. — Der Pfarrer Gams, welcher 1834 eine Abschrift davon nahm, bezeugt des Weiteren, dass die Handschrift dem Papier und den Schriftzügen nach »in die Zeit von 1780—1800 falle«, also nicht eine Copie der 1807 erschienenen André'schen Sprüchwörter sein könne. Dies beweist nur, dass die Stimmen auf altes verlegenes Musikpapier geschrieben wurden und dass der Abschreiber schon bejahrt war. Beim Musikpapier hängt das Ansehen des Alters viel von Nebendingen ab; es giebt Musikhandschriften, die schon 150 Jahre alt sind, deren Papier aber völlig neu und rein aussieht.

Beide Männer, und noch mehrere andere, bezeugen aber, aus Ans. Härle's Munde vernommen zu haben, »dass diese Composition in der Bibliothek aufbewahrt worden sei und er sie bei Aufhebung des Klosters geholt und zu sich genommen habe«. Dieses Factum, d. h. dass der genannte Pater solches wirklich gesagt habe, ist also nicht zu bezweifeln. Die Zeugen halten Pater Anselm für einen »offenen Charakter« ohne Lug und Grossthuerei. Dies können wir einfach auf sich beruhen lassen.

Der Pfarrer Gams macht aber einen merkwürdigen Zusatz, er schreibt: »So viel ich mich noch erinnere — ganz bestimmt aber kann ich es nicht behaupten — hat Härle zu mir gesagt, dass seine Sprüchwörter Haydn selbst geschrieben, aber diese behalte er für sich«. Das ist eine gar merkwürdige Aeusserung. Zunächst sehen wir hieraus, dass die von Härle mehrfach vorgezeigte und zur Copie hergegebene »Klosterhandschrift« von diesem doch nicht für Haydn's Manuscript, also nicht für das wirkliche Original ausgegeben wurde. Bisher war immer nur von dem »Original« die Rede, alle Worte des Herrn Kaim mussten dem Leser diese Meinung beibringen. Ein solches Original musste aber doch vorhanden sein, und wenn Härle sein Manuscript zeigte, so lag die Frage nahe, ob Haydn es selbst geschrieben habe: darauf antwortete er dann, allerdings habe Haydn die Sprüchwörter selbst geschrieben, »aber diese behalte er für sich«, d. h. Haydn's Handschrift werde er nicht zeigen. Dieses Geständniss ist für uns genug, wir bedürfen keines weiteren Beweises!

Wenn Pfarrer Gams in seiner Erinnerung hier nicht ganz sicher ist, so wird dies nur daher kommen, dass Härle's Worte als eine verlegene Ausflucht überhaupt nicht recht klar waren und es den anwesenden jungen Leuten nicht wohl anstand, weiter nachzuforschen. Aber welch ein Haydn-Verehrer, dieser Pater Anselm, der die Originalhandschrift besitzt, um sie seinen vertrautesten Freunden zu verbergen und ungesehen verkommen zu lassen!

Was dagegen die genannte »Klosterhandschrift« anlangt, so lag dieselbe Herrn Kaim vor. Wir fordern ihn hiermit auf, dieselbe Kennern musikalischer Handschriften vorzulegen und deren Gutachten zu publiciren.

Zugleich müssen wir die Erwartung aussprechen, dass er alles dasjenige zurücknehmen werde, was den Leser zu der Ansicht verleiten kann, bei der Vorlage handle es sich um eine Originalhandschrift von Haydn — es sei denn, dass er eine solche produciren kann. Kann er solches aber nicht, so muss er ebenfalls die Behauptung zurücknehmen, dass auch Haydn auf die Vaterschaft dieser Sprüchwörter »Anspruch mache«.

Endlich richten wir die musikalische Frage an ihn, wie es mit der bei André befindlichen Clavierbegleitung beschaffen sei und ob sich in dem Kloster ausser den vier einzelnen Stimmen nichts vorgefunden habe.

Auf seine Worte: »Es liegt ein eigenthümliches Mysterium dieser Sache zu Grunde, das vielleicht keine Zeit mehr vom juridischen Standpunkte aus enthüllen wird« — hat zunächst der Verleger André zu antworten. Die Mittel für eine »juridische« Entscheidung sind gegeben, und wir wünschen schon deshalb, dass Herr André dieselbe herbeiführen möge, damit der als Beweis ins Feld geführte unklare Wortschwall ein Ende nehme und das Werk dem wirklichen Autor wieder zugesprochen werde. *Chr.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** *R.* Die »Meistersinger« von Wagner haben nun dreimal bei überfülltem Hause die Bühne passirt, nachdem es in den Proben mehrfach zu der heftigsten Opposition von Seiten der Sänger und des Orchesterpersonals gekommen. Ob Wiederholungen dieses musikalischen oder vielmehr unmusikalischen Monstrums fernerhin folgen werden, ist im Grunde höchst gleichgültig, da das, was auf den königl. Theatern der Residenz geschieht, nicht den geringsten Maassstab für die musikalischen Zustände Berlins abgiebt. Lächerlich ist nur, dass die Kunst-Kritiker eines Theiles unserer politischen Tageblätter mit aller Wichtigkeit an eine Besprechung dieses sogenannten Zukunfts-Dramas gehen und in possierlichem Ernste ein »Dafür« und »Dawider« abzuwägen suchen. Wir wollen auf diese Albernheiten nicht weiter eingehen, halten es dagegen für unsere Pflicht, auf die in der Glassbrenner'schen Montagszeitung (vom 6. April d. J.) gegebene vortreffliche Recension zu verweisen, welche Inhalt und Musik des Wagner'schen Werkes vollkommen charakterisirt. Es heisst daselbst: »Das (nämlich der Hergang des Stückes) war für den gewöhnlichsten Theaterbesucher-Verstand alles vorauszusehen, denn von wirklicher Erfindung, von mannigfachen, geistreich in Conflicte gestellten Intriguen, von einer Peripetie endlich ist in diesem vierstündigen Meistersingerspiel kaum eine Spur zu finden. An frappanten Wortstellungen, holprichen Versen, ungeheuerlichen Reimereien fehlt es aber nie in Wagner'schen Textbüchern, und, Dank der Ironie des Schicksals! ein Wort hat der Dichtercomponist in diesem neuesten Libretto aufs Tapet gebracht, das zur Bezeichnung des Effects, den mindestens drei Viertel seiner Musik, vor allem gleich die Ouverture, auf jedes musikalische Ohr ausüben, nicht trefflicher ersonnen werden kann: „Ohrgeschinder"! Dieses »Ohrgeschinder« culminirt nun in der kolossalen Prügelscene des zweiten Finales, und wenn Musik stinken könnte, so würde man sich bei dieser Ecorcherie in Noten die Nase zuhalten müssen. Wenn sämmtliche Leierkastenmänner von Berlin in den Renz'schen Circus gesperrt würden, und jeder eine andere Walze drehte, es könnte keine grauenvollere Katzenmusik erzielt werden, als hier von Herrn Wagner erreicht worden ist, und wenn dann nach einem solchen Ohrgeschinder im letzten Act ein paar Dutzend menschlich und musikalisch klingende Takte auftauchen, so klatscht das gute, abgemarterte Publikum in die Hände und meint Wunder, was es gehört hat.« Die Herstellung des hier so vortrefflich beschriebenen Ohrgeschinders hat der Componist aber den Executirenden nicht so leicht gemacht, wie man denken sollte. Mit Leierkastenmännern wäre nach Glassbrenner's Vorschlag das Ziel allerdings sofort zu erreichen gewesen. Aber Gott behüte! das wäre ja zu einfach! Wagner hat es dagegen vorgezogen, die Blech-Instrumente der Art zu behandeln, dass es Pflicht wurde, an jedes Pult, wo sonst nur einer zu sitzen pflegt, zwei Mann hinzusetzen, so dass erstlich, wenn dem einen Bläser die Puste ausgehen sollte, der andere für ihn eintreten könnte, dann aber auch, dass jener zweite mithel-

fen könnte, wenn nach Ansicht eines hochweisen Kapellmeisters das Fortissimo noch nicht stark genug ausfallen sollte. Ueber die Art, wie die Oper in der ersten Vorstellung aufgenommen wurde, heisst es weiter unten: »Man applaudirte angemessen zuerst, aber stürmisch, als sich zischende Opposition erhob; ja man verlangte nun das Lied da capo und Niemann musste wirklich eine Strophe davon repetiren. Dies war ein interessanter, ja der interessanteste Moment der ganzen ersten Meistersinger-Vorstellung. Herren und Damen aus den höchsten und exclusivsten Kreisen machten eine so heftige Demonstration gegen die Zischer, dass es den hier eben nicht besonders zahlreichen Wagnerianern, die sich von einer solchen Unterstützung schwerlich etwas träumen liessen, leicht wurde, die Wiederholung des Liedes, das in einer Weber'schen Oper kaum bemerkt worden sein möchte, durchzuklatschen. Was eine einzige kleine graziöse Dame, eine, vielleicht aus purer Caprice enragirte Fanatistin für Zukunftsmusik in der Crême unserer Gesellschaft nicht alles anrichtet! Man sah distinguirteste Personen die besten Glacés zerklatschen, Leute, die sonst nie zu applaudiren pflegen, auch notorisch nicht musikalischer sind als eine Auster. Ein hebräischer Mann neben mir im Parquet sagte »Ich wundre mich, dass im ersten Rang nicht bereits Hephep gerufen wird«. Aber im zweiten Act schien mit der Geduld auch die Beifallscaprice jener aristokratischen Wagner-Partisane zu Ende zu gehen. Die ganz unbeschreibliche Langeweile, welche dieser Act über die Hörer verhängt, machte sich schliesslich durch ein olympisches Gelächter Luft. Das Auditorium bekundete mehr und besseren Humor als der berufene »Dichtercomponist«.»

✱ **Berlin.** *H. B.* (Singakademie.) Donnerstag den 7. April führte die Singakademie Seb. Bach's Passionsmusik nach dem Evangelium des Matthaus auf. Die Ausführung der Chorpartie war musterhaft, und besonders der volle reiche Wohllaut hervorzuheben, den weniger geschulte Chore in Bach'scher Musik nimmermehr erreichen. Die Solopartien waren in den Handen der Herren H. Putsch (Christus), Dr. H. Müller (Petrus, Pilatus etc.), Domsänger A. Guyer (Evangelist) und der Damen Frau Buer und Frl. Decker. — Am Charfreitag kam alter Sitte gemäss Graun's Cantate »Der Tod Jesu« zur Aufführung, ebenfalls in der vortrefflichsten Weise. Ueber die Bedeutung und den Werth auch dieses letzteren Werkes für unsere Zeit verweisen wir auf die vortrefflichen Bemerkungen von *R. S.* bei Anlass der vorjährigen Aufführung. Die Soli hatten übernommen die Herren H. Putsch (Bass) und A. Geyer (Tenor) und die beiden Sopranistinnen Frl. Decker und Frl. Adler, welche Letztere jetzt von Herrn Musikdirector Blumner im Gesange unterrichtet wird. Die Leitung in beiden Concerten hatte Grell selbst übernommen.

✱ **Danzig.** (Aufführung der Bach'schen Passionsmusik.) Am Sonntag Palmarum fand in unserer Stadt unter der bewährten Leitung des Herrn Divisions-Pfarrers Collin eine Aufführung der Bach'schen Passions-Musik nach dem Evangelium des Matthäus statt, deren Ankündigung schon ein so lebhaftes Interesse bei der hiesigen Einwohnerschaft hervorrief, dass bereits lange Zeit vor dem festgesetzten Tage alle Billete ausverkauft waren und dem hörbegierigen Publikum der Saal zur Generalprobe geöffnet werden musste. Chor und Orchester leisteten recht Erfreuliches. Die Partie des Christus hatte der kgl. Domsänger Herr Schmock und die des Evangelisten der kgl. Domsänger Herr Adolf Geyer übernommen. Beide Sänger zeigten sich ihren Aufgaben vollkommen gewachsen und rechtfertigten die vorangegangenen hohen Erwartungen. (Ueber die Besetzung der anderen Solopartien hat unser Berichterstatter nichts mitgetheilt. *D. Red.*)

✱ **Prag.** *F. D.* Habe ich mich in meinem letzten Schreiben lobend über das Conservatorium der Musik in Prag geäussert, so muss ich der Gerechtigkeit wegen auch ein wenig schattiren. Es ist recht interessant, zu Concerten auswärtige Kräfte herbeizuziehen, namentlich jungen aufblühenden Talenten eine rühmliche Publicität zu verschaffen, allein Fräul. Sophie Menter mehr als in einem Concerte mitwirken lassen, ist — allen Respect vor ihrem Spiele — doch zu viel. Dabei hatte das genannte Fräulein zwei selbständige Concerte gegeben; ein Vergleich zwischen ihrem und dem Spiele der gleichzeitig hier gastirenden Mary Krebs fiel zu Gunsten der Letzteren aus, und das Interesse für erstgenannte Künstlerin musste abnehmen. Was die Beethovenfeier betrifft, so hätte statt der ziemlich bekannten siebenten Symphonie die »neunte«, die schon so lange nicht gehört wurde, weit mehr zur Hebung der Feier beigetragen. Auch die Wahl der Tannhäuser-Ouverture im dritten Conservatoriumsconcerte war keine besonders glückliche. Das jugendliche, wirklich noch kunstbegeisterte Orchester ist bei aller Mühe nicht im Stande, dieses, nur mit massenhafter Besetzung zur Geltung kommende Werk mit lohnendem Erfolg durchzuführen. Wie gesagt, man muss die Licht- und Schattenseiten hervorheben; und es ist dies um so mehr nothwendig, als die hiesige Kritik — wie ich schon früher einmal erwähnte — aus missverstandener Güte, namentlich um den Eifer des Directors und der Schüler zu heben, zu hell malt. — Von der Tonkünstlersocietät ward Ostern »Die Zerstörung Jerusalems« von Ferd. Hiller aufgeführt. Die Aufführung trug allzusehr die Merkmale der Ueberhastung und Schleuderhaftigkeit an sich, als dass man auch nur das Geringste des Lobenswerthen zu berichten vermochte. Mit einer Probe die Hindernisse und Schwierigkeiten eines solchen Werkes überwinden zu können — das ist ein Glaube, zu dem sehr viel Einbildung gehört. Wie kann da von einem Eindringen in den Geist des Werkes die Rede sein, wenn die Sorge, die mechanischen Schwierigkeiten zu überwinden, den Spieler ausschliesslich beherrscht. Solche Aufführungen sind kein Meeting, auf dem Jedermann ohne Vorbereitung plappert und des Beifalls sicher ist; sie bedürfen der Vorbereitung, der scrupulösen Uebung, und eine Kritik, die da mit Erstaunen berichtet, dass trotz einer Probe das Ganze vortrefflich zusammenging, trägt zum Ruine des *Concert spirituel* bei, das vor Zeiten zu den bewährtesten Musikaufführungen Prags gehörte.

✱ **Zürich.** Einen äusserst würdigen Schlussstein der diesjährigen Winter-Concert-Saison bildete das Benefiz-Concert (den 5. April) von Theodor Kirchner. Das Programm war interessant genug: Concert in D-moll für Clavier und Orchester von J. Brahms, Concert für drei Claviere in D-moll von Seb. Bach; Concert in D-moll von Mendelssohn, dazwischen Solovorträge kleinerer Claviersachen: Berçeuse und Hmoll-Scherzo von Chopin; Transcriptionen Schubert'scher Lieder (D moll-Ständchen und Erlkönig). Das gänzliche Wegbleiben von Gesang konnte vermuthen lassen, das Concert müsse einen etwas monotonen Eindruck gemacht haben, das war aber durchaus nicht der Fall; es passte Alles vortrefflich zusammen und documentirte den fein künstlerischen Sinn des Concertgebers. Die Ausführung sämmtlicher Nummern von Seiten Kirchner's (das Bach'sche Concert mit zwei äusserst gewandten Schülerinnen desselben), mit feinstem Verständniss, schwungvoll, mit ausreichender Technik, documentirte ferner den reifen, in Bezug auf Auffassung durchaus selbständigen Künstler. Was nicht genug hervorgehoben und betont werden kann, das ist die erfreuliche Thatsache, dass endlich einmal wieder ein Künstler einem der bedeutendsten Tonwerke der neuesten Zeit gerecht geworden ist: wir meinen die Symphonie mit obligatem Clavier, die Meister J. Brahms mit dem fast zu bescheidenen Titel Concert zu bezeichnen beliebte, und das schon längst von allen besseren Claviervirtuosen ganz vorzugsweise hätte berücksichtigt werden sollen. Dass dieses Werk seinerzeit einmal in Leipzig ohne Erfolg zur Aufführung gelangte, berechtigt noch lange nicht dazu, es anderwärts mit derselben Gleichgültigkeit zu behandeln, mit der man dort bekanntlich mancher bedeutenden Schöpfung der Neuzeit entgegenkommt.

✱ Von Herrn R. Succo in Berlin erhalten wir anlässlich der Besprechung seines Kirchenconcerts noch einige Zeilen zur Erläuterung, die wir nachstehend mittheilen. — »Durch einen Zufall kommt mir erst jetzt die Nummer Ihrer Zeitung zu Gesicht, in welcher sich ein Bericht über das von mir letzthin veranstaltete Kirchenconcert befindet. Wenn mir in diesem Berichte auf Kosten meines Vaters ein unverdientes Lob gespendet wird, so muss ich für meine Person dasselbe ganz entschieden ablehnen und kann aus innerster Ueberzeugung nur sagen, dass ich wohl wünschte, die anerkannte künstlerische Höhe meines Vaters erreicht zu haben. Der Berichterstatter giebt übrigens nur ein Resumé des Programms und spricht über eine in einigen Zeitungen gemachte Bemerkung, welche das Orgelspiel meines Vaters zu dem von mir dirigirten Händel'schen Orgelconcerte betrifft. Wenn die Ausführung desselben in diesen Zeitungen »befangen« genannt wurde, so war das Urtheil der Referenten anderer Zeitungen über dasselbe Concert dieses: »gelungen, vortrefflich« etc., also gingen doch mindestens die Meinungen weit auseinander. Wenn aber die Redaction der Allg. Mus. Zeitung am Schlusse des in Rede stehenden Berichts sich wundert, dass der »Befähigtere den weniger Befähigten für sich hat eintreten lassen«, so ist eben die Frage, wer der Befähigtere ist! Wen ich selbst dafür halten sollte, war bei mir leicht entschieden. Schliesslich kann ich nicht umhin meine Verwunderung darüber auszusprechen, dass keiner der Herren Referenten sich die Frage vorgelegt hat, wer denn dirigirt haben sollte, wenn ich selbst die Orgel gespielt hätte. Auf dem Programm stand ausdrücklich: Unter Direction von Reinh. Succo, Orgel: Kgl. Musikdirector F. Ad. Succo. War da irgend etwas zweifelhaft? Hochachtungsvoll etc. Reinh. Succo.« (Diese Frage haben wir uns allerdings vorgelegt und folgendermaassen beantwortet. Es wurde hier ein Händel'sches Orgelconcert vorgetragen. Wenn Händel nun in seinen Oratorien, die er im Uebrigen dirigirte, an das Orgelconcert kam, so liess er dirigiren wer dirigiren wollte, setzte sich auf die Orgelbank und spielte. »Gehet hin und thuet desgleichen. *D. Red.*)

ANZEIGER.

ROBERT SCHUMANN'S WERKE

[73] aus dem Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Op. 29. **Zigeunerleben**, Gedicht von E. Geibel, für kleinen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für kleines Orchester instrumentirt von Carl G. P. Grädener. Partitur 1 Thlr. 5 Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 18 Ngr.

Op. 136. **Ouverture zu Goethe's Hermann und Dorothea**, für Orchester. [Nr. 1 der nachgelassenen Werke.] (Seiner lieben Clara gewidmet.) Partitur in 8vo 1 Thlr. 18 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Clav.-Ausz. zu vier Händen vom Componisten 1 Thlr. Clav.-Ausz. zu zwei Händen vom Componisten 25 Ngr.

Op. 137. **Jagdlieder.** Fünf Gesänge aus H. Laube's Jagdbrevier für vierstimmigen Männerchor (mit vier Hörnern ad libitum). [Nr. 2 der nachgelassenen Werke.] Partitur und Stimmen 2 Thlr. 5 Ngr. Singstimmen einzeln à 7½ Ngr. Hornstimmen einzeln à 5 Ngr.

Nr. 1. Zur hohen Jagd: »Frisch auf zum fröhlichen Jagen«.
- 2. »Habet Acht!«
- 3. Jagdmorgen: »O frischer Morgen, frischer Muth«.
- 4. Frühe: »Früh steht der Jäger auf«.
- 5. Bei der Flasche: »Wo giebt es wohl noch Jägerei«.

Op. 138. **Spanische Liebeslieder.** Ein Cyklus von Gesängen aus dem Spanischen von E. Geibel für eine und mehrere Stimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass), mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen. [Nr. 3 der nachgelassenen Werke.] 3 Thlr.

— Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte zu zwei Händen. 2 Thlr.

Abtheilung I.

Nr. 1. Vorspiel. (Im Bolerotempo.) 5 Ngr.
- 2. Lied: »Tief im Herzen trag ich Pein«, für Sopran. 5 Ngr.
- 3. Lied: »O wie lieblich ist das Mädchen«, f. Tenor. 5 Ngr.
- 4. Duett: »Bedeckt mich mit Blumen«, f. Sopr. u. Alt. 18 Ngr.
- 5. Romanze: »Fluthenreicher Ebro«, für Bariton. 10 Ngr.
- 5bis Dieselbe für Bass. 18 Ngr.

Abtheilung II.

Nr. 6. Intermezzo. (Nationaltanz.) 5 Ngr.
- 7. Lied: »Weh, wie zornig ist das Mädchen«, f. Tenor. 5 Ngr.
- 8. Lied: »Hoch, hoch sind die Berge«, für Alt. 7½ Ngr.
- 8bis Dasselbe für Sopran. 7½ Ngr.
- 9. Duett: »Blaue Augen hat das Mädchen«, für Tenor und Bass. 18 Ngr.
- 10. Quartett: »Dunkler Lichtglanz, blinder Blick«, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 12½ Ngr.

Op. 140. **Vom Pagen und der Königstochter.** Vier Balladen von E. Geibel für Solostimmen, Chor und Orchester. [Nr. 5 der nachgelassenen Werke.] Partitur 6 Thlr. Clavier-Auszug 3 Thlr. Orchesterstimmen 5 Thlr. Singst. 2 Thlr. Chorst. einzeln à 5 Ngr.

Op. 142. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. [Nr. 7 der nachgelassenen Werke.] (Frau Livia Frege gewidmet.) 22½ Ngr.

Nr. 1. Trost im Gesang: »Der Wandrer, dem verschwunden so Sonn' als Mondenlicht«, von Justinus Kerner. 7½ Ngr.
- 2. »Lehn' deine Wang' an meine Wang'«, von H. Heine. 5 Ngr.
- 3. Mädchenschwermuth: »Kleine Tropfen, seid ihr Thränen?« Unbekannter Dichter. 5 Ngr.
- 4. »Mein Wagen rollet langsam«, von H. Heine. 7½ Ngr.

Op. 143. **Das Glück von Edenhall.** Ballade von L. Uhland, bearbeitet von R. Hasenclever, für Männerstimmen, Soli und Chor, mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 8 der nachgelassenen Werke.] Partitur 3 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug 1 Thlr. 28 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. 10 Ngr. Singstimmen 25 Ngr. Chorstimmen einzeln à 5 Ngr.

Op. 144. **Neujahrslied** von Friedr. Rückert für Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 9 der nachgelassenen Werke.] Partitur 4 Thlr. 18 Ngr. Clavier-Auszug 2 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. 20 Ngr. Chorstimmen à 10 Ngr.

Op. 147. **Messe** für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 10 der nachgelassenen Werke.] Partitur 5 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 3 Thlr. 25 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr. Chorstimmen à 12½ Ngr. Clavier-Auszug zu vier Händen 3 Thlr.

Op. 148. **Requiem** für Chor und Orchester. [Nr. 11 der nachgelassenen Werke.] Partitur 5 Thlr. 10 Ngr. Clav.-Ausz. 3 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. Chorstimmen einzeln à 18 Ngr. Clavier-Auszug zu vier Händen von F. L. Schubert 1 Thlr. 25 Ngr.

Scherzo und **Presto passionato** für das Pianoforte. [Nr. 12 und 13 der nachgelassenen Werke.]

Nr. 1. Scherzo 15 Ngr.
- 2. Presto 1 Thlr.

---

[74] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

RONDO

(A dur)

für das Pianoforte

componirt von

JOSEPH HAYDN.

Pr. 12½ Ngr.

ADAGIO

(E dur)

für das Pianoforte

componirt von

Franz Schubert.

Pr. 12½ Ngr.

---

[75] Eine **Violine**, ächter Guarnerio aus einem Nachlass, ist preiswürdig zu verkaufen.

Näheres bei Herrn **von Hagen**. Magdeburg, Johannis-Kirchhof 3.

---

[76] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Winzer-Chor

für

Männerstimmen

aus der unvollendeten Oper

„Loreley"

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 98. Nr. 3.

Partitur 25 Ngr. Clavier-Auszug 25 Ngr. Orchesterstimmen 12½ Ngr. Chorstimmen à 1¼ Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 4. Mai 1870. **Nr. 18.** V. Jahrgang.

Das Oratorium auf der Bühne.

2.

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

In dem angeführten Berichte über die Düsseldorfer Paulus-Aufführung lesen wir auch den Satz: »Ob Händel'sche Oratorien sich in ähnlicher Weise [für die Bühne] bearbeiten lassen, wage ich nicht zu entscheiden«. Weil nun eine Zurichtung der Oratorien für die Bühne, soll sie mit Erfolg und im Grossen betrieben werden, wesentlich davon abhängt, wie sich Händel's Oratorium zu der Sache stellen werde: so ist eine Untersuchung der Werke dieses Meisters das wichtigste, was in der besprochenen Angelegenheit vorgenommen werden kann.

Zunächst können wir Hrn. Müller's Frage, ob Händel's Oratorien eine dramatisch-scenische Aufführung zulassen würden, ganz sicher bejahen. Mehr noch, seine Oratorien — eine ganze Reihe derselben — sind durch und durch dramatisch gehalten. Die in den letzten 10—20 Jahren entstandenen Oratorien könnte man Opern mit verbundenen Augen nennen, so sehr sind sie in ihren Formen innerlichst von der Bühne abhängig. Obgleich diese Werke desshalb für eine scenische Darstellung besonders passend zu sein scheinen, würde der Versuch doch lehren, dass sie nicht nur im Concertsaal, sondern auch auf den »Brettern welche die Welt bedeuten« von Händel geschlagen werden. Von seinen sogenannten weltlichen Oratorien oder denjenigen Werken, die classische Stoffe behandeln, ist dies am augenscheinlichsten.

Das Pastoral **„Acis und Galatea"** ist ein Schäferspiel in einem Act, vor beinah 30 Jahren in London (mit einem neuen Vorspiel ausstaffirt) auf die Bühne gebracht, später mehrfach erneuert und noch im vorigen Jahre in der sogenannten »todten Saison« sehr oft gegeben. Meyerbeer erzählte mir im Frühjahr 1857, er werde sich die (im Druck erschienenen) Kostümbilder kommen lassen und beabsichtige das Werk in Berlin zum Besten des in Halle zu errichtenden Händel-Denkmals aufführen zu lassen. Es war aber nur ein vorübergehender Einfall von ihm. Die Londoner Aufführung des Acis hatte (wenigstens früher, denn die neueste habe ich nicht gesehen) zur Einleitung eine Scene von Wassergöttern à la Tannhäuser und Loreley hinzugefügt, sonst aber das Werk wesentlich gelassen, wie es bei Händel steht. In der That ist auch nichts dazu noch davon zu thun, man müsste es denn ganz und gar in Scherben zerschlagen wollen.

Noch weit entschiedener, als bei jenem köstlichen Pastoral, tritt die dramatische Form bei **„Semele"** hervor. Diese ist geradezu nach einem Operntext geschrieben. Der bekannte englische Dichter William Congreve wurde in den Flitterwochen der Verpflanzung der italienischen Oper nach England veranlasst einen Text in englischer Sprache zu schreiben und verfasste darauf im Jahre 1707 die »Semele«. Das Stück gelangte nicht zur Composition und mithin auch nicht zur Aufführung, angeblich weil der Ausgang nicht für die Bühne passend schien, in Wirklichkeit aber weil sich kein einheimischer Componist fand, welcher der Sache gewachsen war. Händel's Textbuch führt den vieldeutigen Titel »Die Geschichte der Semele (*The story of Semele*)«, und bezeichnet sich als Bearbeitung der Semele Congreve's (*altered from the Semele of Mr. William Congreve*). Diese Bearbeitung war wesentlich nur eine Zusammenziehung, wodurch für die eingefügten Chöre Raum geschafft wurde; die Anlage der Charaktere und der Gang der Handlung blieb aber wie er bei Congreve war mit allen Scenen, Verwandlungen, Maschinen- und Decorationsbezeichnungen u. s. w. Gleich die Anfangsscene wird so beschrieben: »Scene: Tempel der Juno. Nahe dem Altare steht ein goldenes Bild der Göttin. Die Priester befinden sich in feierlicher Stellung, wie nach einem so eben dargebrachten Opfer; Flammen steigen auf vom Altar, und die Statue der Juno bezeugt ihr Wohlgefallen durch gnädiges Neigen«. Das Alles sind Dinge, von denen die Musik an sich wenig ausdrücken kann, wie sie denn bei Händel auch keineswegs einen Versuch über ihre Grenze hinaus macht; hier könnte also wohl, sollte man meinen, eine Theaterscene deutlicher und nachhaltiger wirken, als die oratorische Aufführung. Und doch, man lese die scenische Angabe in seinem Textbuche und vernehme denn darauf das energische Recitativ des Priesters »O seht! die heil'ge Glut flammt auf!«, so wird die Phantasie angeregt zu einem prachtvoll-feierlichen Tempelgebilde, von welchem auch die beste Bühnenleistung nur ein mattes flaches Schattenbild sein wird. — Um noch an einem anderen Beispiele zu sehen, wie scenisch-dramatisch dieser Text gehalten ist, blicke man auf die siebente Scene des letzten Acts. Semele's Verlangen wird erfüllt, Jupiter erscheint ihr in göttlichem Glanze. Der Vorgang ist dieser: »Die Scene zeigt Semele auf einem Ruhebette, in Betäubung hingeworfen, während eine klagende Musik (*mournful symphony*) ertönt. Sie blickt auf und sieht Zeus in einer Wolke herabkommen; Blitze flam-

men von allen Seiten und ferner Donner erschüttert die Luft. Semele (singt):

Weh' mir! die nun zu spät bereut
Den Wahn ruchloser Eitelkeit!
Er naht! ferner die Blitze zünden,
Weh'! ich fühl' das Leben schwinden!
O Glut, o Tod! Erbarmend blicke her,
O Zeus, o hilf! ich kann nicht mehr!

Sie stirbt. Die Wolke entladet sich, Semele und der Palast verschwinden plötzlich«. Das wäre nun ohne Frage ein Vorwurf, der einen Theater-Maschinisten zu einem pompösen und sehr feuergefährlichen, also höchst anziehenden Experimente veranlassen könnte. Vielleicht hat Händel ihm auch schon in die Hand gearbeitet, der, wie man sagt, den Lärm liebte und keine Gelegenheit unbenutzt liess, dieser Neigung Luft zu machen, wie man sagt. Möchten nur, die so denken und sagen, die Musik zu dieser Scene genauer ansehen! sicherlich werden sie sich zuerst aufs stärkste enttäuscht fühlen, aber bei einigem Nachdenken dürfte ihnen denn doch ein Licht aufgehen. In dem ganzen Satze, *Larghetto assai* ausgeführt und im Wesentlichen mit den Worten der Semele ein begleitetes Recitativ bildend, ist kaum ein schwacher (und nirgends ein directer) Anklang zu spüren an das beschriebene Naturphänomen, weder in den einleitenden sechs Takten, noch während des Gesanges, noch in den fünf Takten des Nachspiels; nichts stellt die Scene selbst, alles nur die Stimmung der Semele in dieser Scene dar, die Gewitterschwüle des Gemüths, die bange Ahnung, die Angst vor dem näher und näher tretenden Geschick, und dient nur dazu, diese Stimmung festzuhalten und dadurch den Gesang zu vertiefen. Gesang wie Begleitung sind gleichsam gelähmt, gebannt: das nahende Schicksal ist eben ein unentrinnbares, keine Rettung ist möglich, kein Widerstand denkbar, daher bricht die Kraft zusammen, sie »fühlt das Leben schwinden« und schon von der Glut erfasst, ruft sie ein energieloses Erbarmen, der Gesang erlöscht in der Flamme wie sie. So ist diese Musik ganz nur Musik der Seele, der innersten Wahrheit. Dies heisst den Gegenstand o r a t o r i s c h - musikalisch darstellen. Man fasse nur einmal den Gegensatz dazu ins Auge! Eine Theaterdarstellung dieser Scene verlangt eine r e a l i s t i s c h e Musik; diese Forderung ist unumgänglich, wenn die Scenerie nicht ein stummes und sinnloses Spiel bleiben soll. Händel's Musik müsste hier einfach gestrichen und durch eine andere ersetzt werden. Selbst der Gesang der Semele könnte dann nicht mehr stehen bleiben; die naturtreue, Blitz und Donner darstellende Begleitung würde sie selber aufraffen und dadurch ihrem Gesange einen ganz anderen Charakter verleihen. Von einem lebenden Componisten in Musik gesetzt, würden hier sodann das instrumentale und das vocale Mundstück *fortissimo* gegen einander arbeiten. Aber wir wollen einmal annehmen, dass die Aufgabe nicht einem vocalisch Verwahrlosten vom Kaliber Rubinstein's, sondern einem Solchen in die Hände fiele, der von guten Meistern eine zweckentsprechende Verwendung musikalischer Mittel gelernt hat: hier könnte er doch mit dem besten Willen nicht anders als bühnenmässig schreiben und dürfte nicht wagen, mit so einfachen Mitteln so tief greifen zu wollen, wie Händel; nicht diesen dürfte er sich zum Muster nehmen, sondern diejenigen Operncomponisten, deren Werke noch gegenwärtig die Bühne beleben. Zieht ein Gewitter heran, so muss der Musiker mit dem Maschinisten Hand in Hand gehen; in der B e d e u t u n g ist es zwar Zeus im Gewitter oder Zeus als Gewitter, aber in der W i r k l i c h k e i t oder im Bereiche der Bühnenmöglichkeit ist es nur ein Gewitter, welches als Phänomen mit allen seinen natürlichen Kennzeichen uns vorgeführt werden muss. Semele wird durch dasselbe vernichtet; wollte sie nun in dem heraufziehenden Unwetter das singen, was sie bei Händel singt, so würde sie bis zur Lächerlichkeit unverständlich werden. Sie muss nothwendig gegen das Ereigniss ankämpfen, muss Ton gegen Ton setzen, wenn sie noch irgendwelches Interesse für uns behalten soll. Und was wäre das Endresultat? Jede Spur von Idealität, welche uns das Oratorium so voll bewehrt, wäre hier eingebüsst; statt der Schönen, die vermessen den Gott als Gott umarmen will und dadurch vernichtet wird, hätten wir hier eine, welche der natürliche Blitz erschlägt, das natürliche Feuer versengt! — Wir haben diesen Fall hier so eingehend besprochen, weil wir daraus mit einigem Nachdruck die Wahrheit demonstriren möchten, dass mit der Uebertragung eines Kunstwerks auf eine ihm von Haus aus fremde Scene, also namentlich mit einer Uebertragung des Oratoriums auf die Bühne, sich nothwendig auch die Ausdrucksmittel und schliesslich ebenfalls die Charaktere ändern müssen. Es bleibt nicht mehr dasselbe Werk, es wird ein anderes. Wer besonnen ist, wird daher nichts unternehmen können, was sich zuletzt doch als unmöglich ausweist. Gesetzt also, man fände Gefallen an einem Vorwurfe für die Bühne, wie die Geschichte der Semele ihn darbietet, so würde nichts übrig bleiben, als ihn neu zu componiren. Hierbei fände man vielleicht eine passende Form auch für die anscheinend schwierigen Scenen, selbst für die schwierigste, diese letztbesprochene Scene mit Semele's Untergang — wir wollen hierüber nicht absprechen, sondern die Möglichkeit offen halten selbst da, wo wir den Weg nicht sehen. Aber soviel ist gewiss, dass diese Bühnenform in keinem Falle mehr die Händel'sche sein könnte Dieses Werk des Oratorienmeisters daher auf die Bühne übertragen, würde, wenn es mehr sein sollte als ein Gemisch von unbehülflicher Action und steifen Scenen, eine Verheerung und Verflachung desselben zur Folge haben, gegen welche die Versuche Mosel's als Kinderspiele erscheinen müssten. Dies ist um so merkwürdiger und lehrreicher, weil in der Semele halbe und ganze Scenen sind, welche sich auf der Bühne nicht viel anders, und zum Theil vielleicht wirksamer, ausnehmen würden, als im Concertsaal. Aber alle entscheidenden Stellen, in denen Geist und Charakter des Gegenstandes zu Tage treten, entziehen sich der Bühne; sie sind nicht dramatisch, sondern oratorisch gehalten; nicht das Auge des Zuschauers, sondern die Phantasie des Hörers soll sich die scenischen Bilder dazu gestalten.

(Fortsetzung folgt.)

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XXIX.

(Schluss der »Metronomischen Bezeichnungen«.)

Im Jahre 1817 erschien bei S. A. Steiner u. Comp. in Wien ein kleines Heft unter dem Titel: »Bestimmung des musikalischen Zeitmaasses nach Mälzel's Metronom. Erste Lieferung. Beethoven. Sinfonien Nr. 1—8 und Septett von dem Autor selbst bezeichnet«. (Verlagsnummer: 2811.) Das Heft enthält also die Bezeichnung der Werke Op. 20, 21, 36, 55, 60, 67, 68, 92 und 93. Sämmtliche Bezeichnungen sind in die Breitkopf und Härtel'sche Gesammt-Ausgabe der Werke Beethoven's aufgenommen worden. Die Tempo-Bezeichnungen der ersten acht Symphonien sind auch abgedruckt in einer Beilage zur Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 17. December 1817 mit

der Ueberschrift: »Die Tempo's sämmtlicher Sätze aller Symphonien des Herrn L. v. Beethoven, vom Verfasser selbst nach Maelzels Metronom bestimmt«. Eine Anführung der Tempi ist also hier überflüssig. *)

Bald darauf (spätestens 1819) erschien als Fortsetzung ein zweites Heft. Leider ist uns ein Exemplar davon nicht zugänglich geworden. Wir haben davon nur Kenntniss durch ein von Steiner u. Comp. im Jahre 1823 ausgegebenes Verlags-Verzeichniss und dann durch Andeutungen, die sich an einigen Orten zerstreut finden. In jenem Verlags-Verzeichniss sind beide Hefte unter der Rubrik »Zeitmaass-Verzeichnisse nach Mälzel's Metronome« angeführt wie folgt:

»Beethoven, L. v., Sinfonien Nr. 1—8, 1. Lieferung . 10 x.
——————, Quartetten u. Quintetten Nr. 1—11,
2. Lieferung . . . . 10 x.«

Das zweite Heft enthielt demnach die metronomische Bezeichnung der Streichquartette Op 18, 59, 74 und 95, wahrscheinlich auch die der beiden Quintette Op. 4 und 29. Einiges aus beiden Heften wurde aufgenommen in ein »Thematisches Verzeichniss« der Instrumental-Compositionen Beethoven's, welches im Jahre 1819 bei Friedr. Hofmeister in Leipzig erschien mit dem Beisatz: »Mit dessen eigenen Tempobezeichnungen nach Mälzl's Metronome«. Die metronomischen Bezeichnungen der Quartette, die sich hieraus und aus anderen zum Theil geschriebenen Vorlagen gewinnen liessen, stellen wir, wenn auch unvollständig und mit Zweifeln an der Richtigkeit einiger Angaben, hier zusammen.

Quartett in F-dur, Op. 18 Nr. 1. Erster Satz: *Allegro con brio* 𝅗𝅥. = 54.

Quartett in G-dur, Op. 18 Nr. 2. Erster Satz: *Allegro* ♩ = 96.

Quartett in D-dur, Op. 18 Nr. 3. Erster Satz: *Allegro* 𝅗𝅥 = 120.

Quartett in C-moll, Op. 18 Nr. 4. Erster Satz: *Allegro ma non tanto* 𝅗𝅥 = 84.

Quartett in A-dur, Op. 18 Nr. 5. Erster Satz: *Allegro* ♩. = 104.

Quartett in B-dur, Op. 18 Nr. 6. Erster Satz: *Allegro con brio* 𝅝 = 80.

Quartett in F-dur, Op. 59 Nr. 1. Erster Satz: *Allegro* 𝅗𝅥 = 88. Zweiter Satz: *Allegretto vivace e sempre scherzando* ♩. = 56. Dritter Satz: *Adagio molto e mesto* 𝅘𝅥𝅯 = 88. Vierter Satz: *Allegro* (beim *Thème russe*) ♩ = 126; *Adagio ma non troppo* (Takt 19 vor Schluss) ♪ = 69; *Presto* (Takt 9 vor Schluss) ♩ = 92.

Quartett in E-moll, Op. 59 Nr. 2. Erster Satz: *Allegro* ♩. = 84. Zweiter Satz: *Molto Adagio* ♩ = 60. Dritter Satz: *Allegretto* 𝅗𝅥. = 69. Vierter Satz: (Finale) *Presto* 𝅝 = 88.

Quartett in C-dur, Op. 59 Nr. 3. Erster Satz: (*Introduzione*) *Andante con moto* ♩ = 69; *Allegro vivace* 𝅗𝅥 = 88.

Quartett in Es-dur, Op. 74. Erster Satz: *Poco Adagio* ♩ = 60; *Allegro* 𝅗𝅥 = 84. Zweiter Satz: *Adagio ma non troppo* ♪ = 72. Dritter Satz: *Presto* 𝅗𝅥. = 100; *Più presto quasi prestissimo* 𝅝. = 100. Vierter Satz: *Allegretto con Variazioni* ♩ = 100; *Un poco più vivace* (zu Anfang der letzten Variation) 𝅗𝅥 = 76; *Allegro* (die letzten 11 Takte) 𝅗𝅥 = 84.

Quartett in F-moll, Op. 95. Erster Satz: *Allegro con brio* 𝅗𝅥 = 92.

Nun lassen sich noch folgende Werke namhaft machen.

Neunte Symphonie, Op. 125. Beethoven schickte dem Verleger die metronomische Bezeichnung, als die Partitur schon erschienen war, am 13. October 1826. Veröffentlicht wurden die Tempi in der »Cäcilia«, Bd. 6, S. 158.

Fuge für fünf Streichinstrumente, Op. 137. Beethoven hat das Tempo im Autograph so bezeichnet: *Allegretto* ♩. = 63.

Sonate für Pianoforte in B-dur, Op. 106. Beethoven versah die 1819 bei Artaria in Wien erschienene Ausgabe mit metronomischer Tempobezeichnung. Auch theilt er letztere F. Ries *) mit in einem Briefe vom 16. April 1819.

Meeresstille und glückliche Fahrt, Op. 112. Eine revidirte, zum Stich bestimmte Abschrift hat zu Anfang von Beethoven's Hand die Bezeichnung: »♩ = 84 Maelzels Metronome«.

Opferlied, Op. 121[b]. In einer im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen geschriebenen Partitur findet sich zu Anfang von fremder Hand die Bemerkung: »*M. M.* ♩ = 66 nach des Verfassers Angabe«.

Gesang der Mönche für drei Männerstimmen. Das Autograph hat angeblich die Bezeichnung: »*M. M.* ♪ = 126«.

Abendlied unterm gestirnten Himmel (für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung). Das Autograph hat die Bezeichnung: ♩ = 76.

Resignation — »Lisch aus mein Licht« u. s. w. (Lied für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung). Der erste Druck hat die metronomische Bezeichnung: ♪ = 76.

Canon auf Mälzel und seinen Metronom — »Ta ta ta ta« etc. Schindler hat (vgl. seine »Biographie«, 3. Aufl. I, 195) diesen Canon mit der Bezeichnung »*M. M.* 72 = ♪« und mit der Bemerkung veröffentlicht, Beethoven habe ihn im Frühjahr 1812 »improvisirt«. Hier liegt ein Anachronismus vor. Im Text des Canons kommt das Wort »Metronom« wiederholt vor; auch kann die Tempo-Bezeichnung nur auf Mälzel's Metronom ge-

*) Hier ist Etwas gegen Schindler vorzubringen. Beethoven hat dem zweiten Satz der Symphonie in A-dur die Bezeichnung: »*Allegretto* ♩ = 76« gegeben. Schindler erzählt nun S. 240 der ersten Ausgabe seiner Biographie: »Bei einer der Aufführungen dieser Symphonie (in A-dur) in den letzten Lebensjahren Beethoven's bemerkte dieser mit Unwillen, dass dieser Satz (*Allegretto*) ungemein rasch genommen, daher dessen Charakter ganz zerstört wurde. Er glaubte dem Vergreifen dieses Tempo dadurch abzuhelfen, wenn er es in Zukunft mit »*Andante quasi Allegretto*« bezeichne, mit Beifügung des Metronoms ♩ = 80, wie ich es in seinem Notaten-Buche angezeigt besitze«. Schindler widerspricht sich hier selbst. Offenbar bedeutet »*Andante quasi Allegretto*« ein langsameres Zeitmaass als »*Allegretto*«; umgekehrt schlägt aber ein Metronom, wenn er auf 80 gestellt wird, schneller als wenn er auf 76 gestellt wird. Schindler scheint den Widerspruch später bemerkt zu haben; denn in der dritten Ausgabe seiner Biographie hat er die Sache anders dargestellt. Dass aber auch diese Darstellung nicht richtig ist, ist früher (Beethoveniana X) nachgewiesen worden. Wahr an der Sache mag sein, dass Beethoven sich den Satz langsamer dachte als er ihn aufführen hörte und dass er sich in diesem Sinne aussprach. Dass Beethoven selbst den Satz in einem relativ langsamen Tempo nahm, das geht u. a. aus einem Bericht in den Wiener »Friedensblättern« vom 6. December 1814 über ein von Beethoven gegebenes Concert hervor, wo von dem Satze als »einem einfachen *Adagio* aus A-moll« die Rede ist, was wohl nicht zu erklären wäre, wenn das Stück auf den Berichterstatter nicht den Eindruck eines *Adagios* gemacht hätte. In einem Bericht in der Leipziger Allg. Mus. Zeitung, Bd. XVI, Nr. 4, wird von dem Satze als von einem »*Andante*« gesprochen. Auch nahm L. Spohr, der bei den ersten Aufführungen der Symphonie unter Beethoven's Leitung im December 1813 mitwirkte, den Satz in einem ziemlich langsamen Tempo. In der »Neuen Zeitschrift für Musik« vom Jahre 1848 wird (S. 180) das von ihm genommene Zeitmaass mit »*M. M.* ♩ = 72« angegeben. Das ist die langsamste von allen vorhandenen Bezeichnungen. Die schnellste Bezeichnung (*M. M.* ♩ = 88) aber ist die in der bei T. Haslinger in Wien erschienenen Partitur, was einer anderen, früher oben mitgetheilten Behauptung Schindler's gegenüber hier nebenbei als Beweis geltend gemacht werden kann, dass die in genannter Partitur enthaltene Bezeichnung nicht von Beethoven herrühren kann.

*) S. dessen »Notizen« S. 148.

deutet werden. Nun gab es aber im Jahre 1812 noch keinen »Metronom«; wenigstens hiess der Taktmesser, mit dem sich Mälzel damals beschäftigte, nicht so. Der Taktmesser, mit dem er sich damals beschäftigte, hiess »Chronometer«. Der Metronom und sein Name kam erst im Jahre 1815 auf.*) Nun ist es wohl möglich, dass Beethoven den Canon in anderer Form im Jahre 1812 niedergeschrieben hat; seine gegenwärtige Form kann er aber frühestens 1815 erhalten haben. Damit lässt sich auch die Mittheilung Schindler's (S. 197), er sei um 1818 durch Abschrift in dessen Besitz gekommen, in Einklang bringen.

Beethoven wollte auch die zweite Messe metronomisch bezeichnen. Er schreibt wiederholt davon an den Verleger Schott in Briefen vom October 1826 bis Februar 1827, scheint aber nicht zur Ausführung seines Vorhabens gekommen zu sein.

Die Zahl der von Beethoven metronomisirten Werke ist, wie diese Zusammenstellung zeigt, nicht so unbeträchtlich, wie Schindler angiebt. Dass von allen Werken nur ein verhältnissmässig kleiner Theil bezeichnet ist, ist wohl zum Theil aus der besonderen Beschaffenheit mancher Compositionen, bei denen des oft wechselnden Tempos wegen eine Metronomisirung nicht gut durchführbar ist, zum Theil aus der ganzen künstlerischen Natur Beethoven's zu erklären. Es wird berichtet, dass zur Zeit, als der Metronom erfunden war, Beethoven seine Compositionen mit einer gewissen Taktfreiheit vortrug und vorgetragen haben wollte.**) Da ist es denn wohl denkbar, dass es ihm nicht immer zusagte, für etwas Schwankendes eine feste Formel zu suchen und dass er auch mit Absicht bei manchen Werken eine metronomische Bezeichnung wegliess.

Man wird einen Theil der metronomischen Tempo-Bestimmungen Beethoven's dem Charakter der bezeichneten Stücke nicht ganz angemessen finden. So erscheinen uns namentlich einige symphonische Sätze zu schnell metronomisirt.***) Vielleicht ist die Erscheinung durch die Annahme erklärbar, Beethoven habe die Metronomisirung am Claviere vorgenommen und sei hier zu Angaben gekommen, die er im Concertsaal schwerlich vertreten würde. Immerhin können die vorhandenen Bezeichnungen vor Missgriffen schützen und in zweifelhaften oder streitigen Fällen einen Anhaltspunkt bieten. Wenn wir z. B. über das Tempo des zweiten und dritten Satzes der achten Symphonie in Zweifel sind und meinen, der zweite Satz müsse, als eigentliches Scherzo der Symphonie, verhältnissmässig rasch, und der dritte Satz, als Gegensatz des Scherzos, langsam genommen werden: so verschafft uns der Metronom den schlagenden Beweis, dass Beethoven sich die Viertelnoten im zweiten Satz (*Allegretto scherzando* ♪ = 88) beinahe dreimal langsamer dachte als die Viertelnoten im dritten Satz (*Tempo di Menuetto* ♩ = 126), dass also der zweite Satz der langsamere ist. Beethoven's Bezeichnung des ersten Satzes der fünften Symphonie (*Allegro con brio* 𝅗𝅥 = 108) entkräftet auch eine Mittheilung Schindler's (Biogr., 1. Ausg., S. 241), nach welcher Beethoven für die ersten fünf Takte ein langsameres, nämlich »dieses Tempo: ♩ = 126, ungefähr ein *Andante con moto*«, festgesetzt habe. Beethoven würde gewiss das wechselnde Tempo, wenn er es gewollt, bei der Metronomisirung angegeben haben.

Von den von Beethoven metronomisirten Clavier-Compositionen lässt sich nur die Sonate Op. 106 namhaft machen. Wenn dieser Mangel fühlbar sein sollte, so kann die von C. Czerny im vierten Theil seiner Pianoforte-Schule unternommene Bezeichnung der Werke für Pianoforte mit und ohne Begleitung einigermaassen Ersatz bieten. Wenn auch nicht auf authentische Gültigkeit, so kann diese Bezeichnung doch Anspruch auf einiges Vertrauen machen und dies namentlich bei denjenigen Werken, von denen wir wissen, dass Czerny sie entweder von Beethoven spielen hörte oder unter seiner Leitung studirte.*) Czerny sagt (S. 35 und 121), er habe sich bestrebt, nach seiner besten Erinnerung überall durch den Mälzel'schen Metronom »das Zeitmaass zu bezeichnen, welches Beethoven selber zu nehmen pflegte«. Wer C. Czerny persönlich und seine vorzüglich auf das Praktische gerichtete Natur gekannt hat, der wird ihm, was auch Andere (z. B. Schindler, Biogr. II, 235 ff.) gegen ihn sagen mögen, die Fähigkeit, sich ein gehörtes Tempo fest einzuprägen, zugetraut und die Sicherheit bemerkt haben, die er in derartigen, von aussen fassbaren musikalischen Dingen zeigte.

Auch der Erfinder des Metronoms kann als Bezeichner herangezogen werden. Beethoven hat bekanntlich im Jahre 1813 für Mälzel's Panharmonikon (ein mechanisches Orchester, aus 720 Pfeifen bestehend u. s. w.) ein Stück Schlacht-Symphonie (genauer: Sieges-Symphonie) geschrieben.**) Später hat er das Stück für Orchester bearbeitet und in seine »Schlacht bei Vittoria« (Op. 91) aufgenommen, wo es mit einer vorgesetzten kurzen Einleitung von acht Takten die zweite Abtheilung (oder Sieges-Symphonie) bildet. In dem Manuscript, welches die für Mälzel bestimmte Bearbeitung enthält, finden sich von fremder, aber ohne Zweifel von Mälzel's Hand folgende, auch auf die Bearbeitung für Orchester anwendbare metronomische oder vielmehr chronometrische***) Bezeichnungen:

beim *Allegro con brio* (Breitkopf und Härtel'sche Partitur der »Schlacht bei Vittoria« S. 49): 𝅗𝅥 = 126.
- *Andante grazioso* (Partitur S. 56): ♩ = 92.
- *Tempo di Menuetto moderato* (Part. S. 65): ♩ = 96.
- *Allegro* (Part. S. 68): ♩. = 120.

Unwahrscheinlich ist es nicht, dass diese Tempi nach Beethoven's Angabe beigefügt wurden.

*) In der Wiener Modenzeitung vom October 1816 findet sich S. 566 eine Correspondenz aus Paris, worin es heisst: »Herr Mälzel arbeitet an einem neuen Instrument, welches er *Métronome* nennt«. In der Wiener allg. musik. Zeitung vom 23. October 1817 werden »Mälzel'sche Metronome« als eine »neue Erfindung« zum Verkauf angezeigt. In der früher angeführten kleinen Schrift »*Notice sur le Métronome*« heisst es S. 4: »*Le Métronome est connu depuis* 1815«. Auch ist auf allen Mälzel'schen Metronomen, die wir gesehen haben, die Jahreszahl 1815 angebracht.

**) Schindler erzählt (Biogr., 1. Ausg. S. 228): »Was ich selbst von Beethoven vortragen hörte, war mit wenig Ausnahme stets frei alles Zwanges im Zeitmaasse; ein Tempo rubato im eigentlichsten Sinn des Wortes —. Seine älteren Freunde versicherten, dass er diese Vortragsweise erst in den ersten Jahren seiner dritten Lebensperiode (von 1813 oder 1815 an) angenommen«. Vergl. auch C. Czerny's Pianofortschule, 4. Theil, S. 64; Ries' »Notizen« S. 105; 3. Ausgabe von Schindler's »Biographie« II, 226 ff.

***) Bei der gar schnellen Bezeichnung des letzten Satzes der vierten Symphonie (*Allegro ma non troppo* 𝅗𝅥 = 88) ist wohl ein Fehler anzunehmen.

*) Zu diesen Werken gehören die Sonaten Op. 16, Op. 14 Nr. 1 und 2, Op. 26, Op. 31 Nr. 2, Op. 101; das Trio Op. 97; die Concerte in C-dur, C-moll, G-dur und Es-dur; die Phantasie mit Chor u. a. m.

**) Vgl. Schindler's »Biographie«, 3. Aufl. I, 235; II, 644; »Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke« Beethoven's, 2. Aufl. S. 69.

***) Zur Zeit der Bezeichnung (1813) hiess Mälzel's Taktmesser noch Chronometer. Die Scale des Chronometers war aber ebenso wie die des späteren Metronoms auf die Theilung einer Minute begründet. Die Bezeichnung nach der einen oder anderen Maschine ist also für uns gleichbedeutend. — Eine Beschreibung des Mälzel'schen Chronometers findet man in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1813 S. 785 und in der Wiener allg. musik. Zeitung vom Jahre 1813 S. 623. Vgl. auch die frühere Note beim Canon u. s. w.

Beschreibung der Gotthold'schen musikalischen Bibliothek in Königsberg.

Wenn die musikalischen Schätze der Vergangenheit nicht verkommen sollen, so müssen zunächst Einzelne dieselben sammeln und durch Stiftung einer Bibliothek, oder Einverleibung in eine bereits bestehende, aufbewahren. Erst wenn solches geschehen ist, fangen auch unsere öffentlichen Bibliotheken an, Musikwerke zu sammeln, freilich noch immer so spärlich, kärglich und kleinlich, dass die Musikalien bei unseren Wissenschaftlern höchstens den Rang von Stiefkindern einnehmen. Eine solche Vernachlässigung steht mit dem wirklichen oder kaufmännischen Werthe der Musik in grellem Widerspruch, denn sie ist schon jetzt die theuerste Bibliothekwaare und wird gewiss noch eine zeitlang im Preise steigen.

Was durch einzelne Männer zur Begründung der grössten vorhandenen musikalischen Bibliotheken geschehen ist, wird zum Theil den Lesern bekannt sein. Den Namen Pölchau, Gerber, Naue, Fuchs u. s. w. reiht sich jetzt der Gotthold's an, den die meisten bei dieser Gelegenheit wohl zum ersten Mal vernehmen. Dr. Friedrich August Gotthold starb zu Königsberg am 25. Juni 1858 als Director des dortigen Friedrich-Collegiums und hat sich durch sein pädagogisches Wirken, wie durch seine schriftstellerische Thätigkeit einen bedeutenden Namen gemacht. »Seine Bibliothek, welche über 25,000 Nummern (circa 55,000 Bände) umfasst, ging nach testamentarischem Beschlusse in die königl. und Universitätsbibliothek daselbst über, wo sie als 'Gottholdiana' aufgestellt ist und besonders verwaltet wird. Den werthvollsten Bestandtheil derselben bildet unstreitig die musikalische Sammlung.« So der Verfasser des hier unten angezeigten Werkes.

Was nun diese Bibliothek jetzt zu einer für alle musikalischen Kreise besonders merkwürdigen und werthvollen macht, ist eben das Hervortreten einer Beschreibung derselben, die in ihrer Art durchaus einzig dasteht:

> Die musikalischen Schätze der königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg in Pr. aus dem Nachlasse Friedrich August Gotthold's nebst Mittheilungen aus dessen musikalischen Tagebüchern. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Tonkunst von Jos. Mueller. Bonn, bei Adolf Marcus. 1870. *Erste Lieferung:* 168 Seiten in 4. Ladenpreis 2 Thlr., Subscriptionspreis 1 Thlr. 10 Ngr.

Dem Verfasser wurde vor zwei Jahren eine Custosstelle an der genannten Bibliothek übertragen, und fasste er damals, von dem Oberbibliothekar Professor Dr. Carl Hopf auf die werthvollen Schätze aufmerksam gemacht, den Entschluss, dieselben bibliothekarisch genau aufzunehmen und durch Publication des Verzeichnisses der musikalischen Welt bekannt und leicht zugänglich zu machen. Durch anderweitige dringende Arbeiten wurde dies zunächst verzögert, dann aber traten Misshelligkeiten mit dem Bibliothekar (nicht mit dem genannten Oberbibliothekar) hindernd dazwischen, welche auch endlich Herrn Dr. Müller seine Stellung verleideten. Bevor er jedoch dieselbe aufgab, in den letzten beiden Monaten seiner Anwesenheit in Königsberg (Mai und Juni 1869), benutzte er jeden freien Augenblick um seinen Entschluss zur Ausführung zu bringen, und die Frucht angestrengter mühevoller Arbeit liegt nun in dem gegenwärtigen Werke vor uns. Unter anderen Umständen, bei einer gesicherten dauernden Stellung an der dortigen Bibliothek, eine dankbare Aufgabe für die Mussestunden, wurde das Werk nun eine Arbeit voll Mühe Plage und Verdruss. Was dazu gehört, eine solche Arbeit zu Stande zu bringen, wenn ein Vorgesetzter vielleicht aus unschuldiger Zerstreutheit Bücher und Zettel versteckt, kann man sich leicht denken. Nur die grösste Liebe zur Sache und das Bewusstsein, hiermit eine Aufgabe auszuführen, zu deren Lösung die wirkliche Befähigkeit vorhanden war, konnten Herrn Müller veranlassen bei seinem Werke auszuharren.

Doch nicht dies ist der Grund, wesshalb wir obige Beschreibung als eine Publication bezeichneten, welcher kein ähnliches Werk an die Seite gestellt werden kann; denn bei der Beurtheilung eines literarischen Productes kann doch schliesslich wenig auf die persönlichen Mühen und Schicksale des Autors und muss endlich alles auf die Leistung selbst ankommen. In dieser Hinsicht nun ist der Katalog des Herrn Verfassers das erste bibliographisch-musikalische Werk, welches, von einem bibliothekarischen Fachmanne verfasst, den Anforderungen der Wissenschaft wirklich genügt.

Was uns bisher an Hand- und Hülfsbüchern vorlag und sich theilweis eines ziemlichen Ansehens erfreute, war denen, welche es bei rein wissenschaftlichen Arbeiten zu Rathe ziehen mussten, in seiner Dürftigkeit allerdings nur ein trauriger Beleg des niedrigen Zustandes, in welchem die Musik sich befindet, verglichen mit den übrigen Kunstwissenschaften. Selbst das, was Musikalienhändler zu Handelszwecken unternahmen, blieb weit hinter den sonstigen buchhändlerischen Handbüchern zurück; man vergleiche nur die Hofmeister-Whistling'schen Kataloge, die alleinigen Verzeichnisse der musikalischen Publication der letzten siebzig Jahre, mit den schönen Bücherkatalogen von Kayser und Heinsius. Ein zusammenfassendes Verzeichniss der musikalischen Literatur ist von anderer als musikhändlerischer Seite auch garnicht unternommen. Ueber die Schriften haben wir in Forkel's »Literatur der Musik« eine redliche, aber in bibliothekarischer Hinsicht ganz dilettantisch angelegte Zusammenstellung, welche in der Ueberarbeitung und Erweiterung durch C. F. Becker nur noch dilettantischer geworden ist. An ein allgemeines Musikverzeichniss wagte sich Niemand. Derselbe C. F. Becker brachte aber eine Zusammenstellung sämmtlicher ihm bekannt gewordener Musiktitel des 16. und 17. Jahrhunderts zusammen in dem Buche »Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, oder systematisch chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien« (Leipzig 1847), welches bei seinem Erscheinen viele Anerkennung fand, auch in bibliothek-wissenschaftlichen Zeitschriften, weil nirgends etwas Besseres vorhanden und daher für eine wirkliche Beurtheilung überhaupt kein Maassstab gegeben war. Man sagt nicht zu viel, wenn man es kurzweg ein unbrauchbares Werk nennt; nicht einmal zu einer annähernden Abschätzung des in den verschiedenen Fächern Gedruckten kann es dienen, weil bei keiner einzigen Abtheilung eine wirkliche Durcharbeitung stattgefunden hat, sondern alles auf gut Glück planlos zusammengerafft ist. Der verstorbene Dehn in Berlin fühlte als Custos der musikalischen Abtheilung der k. Bibliothek wie auch als bibliographischer Sachkenner diesen Mangel sehr wohl und wäre in seiner Stellung auch ganz der Mann gewesen, die Lücke auszufüllen. Der Mangel eines Katalogs der ihm anvertrauten Schätze musste ihm ohnehin eine solche Arbeit nahe rücken: und er gedachte denn auch ein Verzeichniss der Berliner Musikwerke zu veröffentlichen in der umfassenden Vollständigkeit, wie ein solches nun von der Gotthold'schen Sammlung durch Herrn Dr. Müller zu Stande gebracht ist. Aber Dehn hatte seine Eigenthümlichkeiten. Eigentlich fesselte ihn nur das kleine Gebiet der Wiegendrucke, und was weit über das 16. Jahrhundert hinausging, hatte überhaupt kein Interesse mehr für ihn. Doch arbeitete er mit grossem Fleisse an seinen Zetteln weiter und füllte ein Kästchen nach dem andern. Aber immer traten seine Neigungen störend dazwischen; beim Aufnehmen der Bücher vertiefte er sich in die Vorreden, machte auf seinen Zetteln Auszüge daraus oder gab die Bemerkung zum Besten, dass die Vorrede nichts Besonderes enthalte u. dgl., was er doch nicht

wissen konnte, da eine alte Vorrede für einen bestimmten einzelnen Zweck oft etwas sehr Besonderes enthalten kann. Mit anderen Worten: er verwechselte die antiquarisch-musikalische Beschreibung mit der bibliothekarischen; in der ersteren war er bewandert, in der letzteren nicht, und daran lag es, dass seine Catalogisirung sich ins Unendliche ausspann und mit jedem folgenden Schritte von dem Ziele sich nur weiter entfernte. Wie gern hätten jüngere Kräfte, die bei dem Mangel eines Katalogs für ihre Studien keine Uebersicht des Inhaltes der kgl. musikalischen Bibliothek gewinnen konnten, sich ihm helfend zur Verfügung gestellt! Aber die Aufgabe dünkte ihm so eigenthümlich, dass nur er allein sie ausführen durfte. Im letzten Grunde lag dies daran, dass er, wie ich schon angedeutet habe, kein Bibliothekar, sondern ein Antiquar war. Auch auf ihn passt, was der Herr Verfasser von einem Andern sagt: seine Liebhabereien waren vielfach ganz unbibliothekarischer Natur. Die Druckwerke der beiden letzten Jahrhunderte gleich denen der früheren Zeiten genau zu Buch zu bringen, wäre ihm nie zu Sinn gestanden. Eine komische Alfanzerei von Orlando Lasso aus dem 16. Jahrhundert konnte ihn in Entzücken versetzen und zu einer langen Beschreibung anregen; für eine komische Operette von Hiller aus dem 18. Säculo würde er, wenn überhaupt, nur widerwillig ein Zeitchen geopfert haben, — und ehe er Werke jüngsten Datums, z. B. die bekannte vierbändige Compositionslehre von seinem Alters- und Stadtgenossen Professor Marx, bibliothekarisch genügend aufgenommen hätte, würde er sich lieber Gott weiss was zu leide gethan haben. So hat denn Dehn's Arbeit vor der Hand weiter keinen Nutzen geschafft, als dass sie denen, welche dieselbe entstehen sahen, Respect einflösste vor dem riesigen Fleisse.

Das eben ist der beste Beweis eines wirklichen Katalogs, einer fachmännisch-bibliothekarischen Arbeit, dass der Verfasser durchaus keinen Unterschied kennt zwischen Alt und Neu, sondern dem Werke von gestern in der Beschreibung denselben Platz angedeihen lässt, welchen es neben dem älteren auf dem Bücherbret einnimmt. Manchem mag es, an die bisherige dilettantische Einseitigkeit gewöhnt, zuerst auffallend erscheinen, dass das 1835 erschienene Sammelwerk von Rochlitz »Sammlung vorzüglicher Gesangstücke der anerkannt grössten Meister« etc., mit welchem dieser Katalog beginnt, denselben Raum einnimmt, wie das 1611—1617 publicirte grosse *Promptuarium* von Schadäus. Aber so ist es richtig; das ist das Verfahren des bibliothekarischen Fachmannes, der musikalisch-antiquarische Grillen und Liebhabereien abweist.

Die erste Abtheilung dieses Katalogs beschreibt die Sammelwerke; doch sind die einzelnen Compositionen, welche sich in denselben finden, unter den betreffenden Meistern wieder aufgeführt, wodurch die zweite Abtheilung eine alphabetische Einrichtung erhielt und mit Recht. Den Rest dieser zweiten Abtheilung, welche natürlich den Haupttheil dieses Katalogs bildet, bringt die zweite Lieferung in etwa drei Monaten nebst der dritten Abtheilung, enthaltend: Uebersicht der theoretischen und historischen Werke, eine allgemeine systematisch-historische Uebersicht, alphabetische Register der Musikdrucker, Buchhändler und Druckorte, sowie der angegebenen Dichter, ferner Beiträge zur Geschichte der Musik in Preussen und zum Schlusse, als Ergänzung der bereits gedruckten musikalischen Schriften Gotthold's, Mittheilungen aus dessen musikalischen Tagebüchern nebst einem kurzen Lebensabrisse dieses Mannes nach dessen Selbstbiographie und Nachrichten über die Entstehung seiner herrlichen Bibliothek.

Für einen allgemeinen Gebrauch hat dieser Katalog natürlich den Nachtheil, dass er kein allgemeiner ist, sondern sich den Schätzen einer einzelnen Bibliothek anschliesst. Aber dies ist auch sein einziger Nachtheil und Mangel. Möge sich aber Niemand dadurch abhalten lassen, ihn sich anzuschaffen, denn in demselben besitzt man den ersten wirklichen Anfang eines allgemeinen musikalischen Katalogs. Alles, was hier aufgenommen ist, kann wohl berichtigt, von Druck- und anderen Fehlern gesaubert, braucht aber nicht zum zweiten Male verzeichnet zu werden, sondern die Arbeit kann auf dem hier gelegten Grunde stetig fortschreiten. Man muss zum Besten der Sache wünschen, dass der Herr Verfasser bald in die Lage kommen möge, seine Arbeit in diesem Sinne fort- und (soweit es überhaupt einem einzelnen Menschen möglich ist) zu Ende führen zu können. Sollte dieses der Fall sein, so würde ich dem Verfasser gelegentlich gern in Katalogsanfängen die Nothbrücken zeigen, welche ich mir hie und da zu schlagen gesucht habe; die Construction derselben trifft mit seinen Wegschienen, wie mir däucht, merkwürdig zusammen. Hiermit sei denn dieses Werk Allen, welche in die Lage kommen, über musikalische Literatur in der einen oder andern Beziehung sich Auskunft zu verschaffen, dringend empfohlen. *Chr.*

Aufführung eines italienischen Oratoriums in Bonn Anno 1770. Den Notizen über Aufführungen der Bonner Hofkapelle in der Zeit des Kurfürsten Max Friedrich, welche Thayer Beethoven I S. 37 giebt, und die für einzelne Jahre nicht sehr ergiebig sein konnten, sind wir im Stande noch eine Aufführung eines Oratoriums aus dem Jahre 1770 beizufügen, welche durch den dabei vorkommenden Namen Beethoven einiges Interesse erregt. Der Titel des im Besitze des Herrn Fr. Gerhards in Bonn befindlichen Textbuches lautet so: *S. S. Cipriano e Giustina Martiri, Oratorio rappresentato alla Corte Elettorale per commando di S. A. E. E. di Colonia nella Caresima dell' Anno 1770. In Bonna nella stamparia di Rommerskirchen.* Folgendes ist das Verzeichniss der *Attori*:

Cipriano prima Mago, e poi penitente
Il Signor Christoph. Brandt.
S. Giustina Vergine — *La Signora Anna Maria Salomon.*
Eusebio Sacerdote Christiano occulto
Il Signor Ludov. van Beethoven.
Aglaide Giovane pagano, amante di S. Giustina
La Signora Anna Jacobina Salomon.
Virtuosi di Capella di S. A. E. E. di Colonia.

Das dreiactige Stück hat ganz den Zuschnitt des nach dem Muster der *opera seria* ausgebildeten italienischen Oratoriums, es wechseln vorzugsweise Recitative mit Arien, am Schlusse des zweiten Actes befindet sich ein Chor, am Schlusse des dritten ein Ensemble. Bemerkenswerth ist, dass von demselben Oratorium ein Textbuch mit französischem Titel vorhanden ist, wovon wir bereits in dem Anhang der Biographie (S. 310) Mittheilung machten; dieses trägt kein Datum, aber statt Max Friedrich's den Namen Clemens August's, stammt also aus der Zeit vor 1761. Die Wiederholung des Stückes nach Verlauf mehrerer Jahre in Bonn, und das Fehlen des Namens eines Componisten lässt vielleicht vermuthen, dass dasselbe von einem am Orte selbst befindlichen Künstler stammte; doch enthalten wir uns hierüber jeder Vermuthung. *Dr. H. Deiters.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** (400. Aufführung des »Don Juan«.) Am 24. April wurde Don Juan im Opernhause zum 400sten Male aufgeführt, wozu ein volles Haus und geputztes Publikum versammelt war. Die Oper war vollständig neu inscenirt, Decorationen und Costüme glänzend und die Aufführung (Betz: Don Juan, Krause: Leporello, Frau v. Voggenhuber: Donna Anna, Frl. Brand: Elvira, Frau Lucca: Zerline) so gut, wie sie mit solchen Kräften sein kann. Die neue Inscenirung bezieht sich aber nur auf die Aeusserlichkeit. Dies ist freilich für den, der weiss, wie unsere grossen Theater geleitet werden, etwas Selbstverständliches, aber in gegenwärtigem Falle muss es ausdrücklich gesagt werden, weil ein auswärtiger Leser leicht meinen könnte, man habe diese festliche Gelegenheit in Berlin benutzt, um mit dem alten Adam aufzuräumen und die Ergebnisse jüngster Bemühungen um die Säuberung der Musik und die Herstellung einer besseren Uebersetzung sich zu Nutze zu machen. Nichts von alle dem. Man hatte den alten Rochlitz'schen Text nach wie vor beibehalten, nur war er von der Regie hie und da etwas ausgeflickt nach Besserungseinfällen, die billig sind wie Jedermanns Einfälle. Dass durch Flickwerk ein alter Lappen nur um so rissiger wird, bedenkt man nicht und von künstlerischen Pflichten muss man unseren grossen Hoftheatern überhaupt nicht sprechen. Nicht der Text von Rochlitz ist beizubehalten und einiges Neue hineinzustecken, sondern umgekehrt, die neue Gugler'sche Uebersetzung zu wählen, wobei einige gelungene Stücke von Rochlitz, die einzelnen Sängern besonders zu Munde stehen, immerhin beibehalten werden können, wenn dadurch die Neuerung für den Moment erleichtert wird; denn es giebt bei allen Uebersetzungen neutrale Stücke, und dem Rochlitz

steht ein drastisch-populärer Ausdruck zu Gebote, der hin und wieder ganz am Orte ist. Ebenso hätte man die nun in Gugler's Partitur vorliegenden Aenderungen und Besserungen wenigstens ernstlich prüfen sollen; es wäre gewiss von Erfolg gewesen. Aber so verstand man die Feier der 400sten Aufführung nicht; man arbeitete für den Moment in des Wortes verwegenster Bedeutung und speiste das Publikum zum Schluss mit einem pomphaften Tableau, welches der Oper folgte und in lebenden Bildern um das Bild Mozart's Scenen aus den wichtigsten Opern des Meisters vorführte.

✱ **Göttingen.** Wintersemester 1869/70. Im ersten akademischen Concerte führte uns Musikdirector Hille die Beethoven'sche Bdur-Symphonie und die Mendelssohn'sche Hebriden-Ouvertüre vor. Die Hofopernsängerin Fräul. Garthe aus Hannover sang mit gewohntem guten Erfolg Arie aus »Figaro's Hochzeit« und Lieder von Fr. Schubert und Hille. Mit der Wahl eines Gesangstücks aus der »Afrikanerin« von Meyerbeer hatte die Sängerin einen Fehlgriff gethan. Abgesehen von dem geringen musikalischen Werthe vermochte das rhapsodische und nur im Zusammenhange verständliche Stück keine Wirkung hervorzubringen. Mit dergleichen Sachen sollte man uns ein- für allemal verschonen. Ein hiesiger junger Clavierspieler, Herr R. Welkerling, trug das Cdur-Concert von Beethoven nicht ohne Befangenheit, sonst aber mit künstlerischer Einsicht und Gewandtheit vor. — Im zweiten Concert wurde uns die vollständige Egmont-Musik von Beethoven zu Gehör gebracht. Das in hohlen Phrasen sich bewegende Gedicht von Mosengeil hätte ich weggewünscht und lieber gesehen, wenn — vielleicht auf dem Concertzettel selbst — die Stellen des Goethe'schen Werke angemerkt wären, wo die Musikstücke hingehören, und daneben etwa kurze Angaben über die Bedeutung einzelner Stücke Platz gefunden hätten. Selbstverständlich bleibt der beste Commentar der Goethe'sche Egmont selbst. Die herrliche Musik schien vom Orchester mit besonderer Vorliebe ausgeführt zu werden und kam vortrefflich heraus. Die Ouverture zur »Vestalin« von Spontini eröffnete das Concert. Der Violoncellist Herr H. Gowa aus Bückeburg spielte das unvermeidliche Goltermann'sche Concert, eine Arie von S. Bach und eine Musette aus dem 17. Jahrhundert. Geschmackvoller, solider Vortrag, frei von weichlicher Sentimentalität, in die die Violoncellspieler so leicht hineingerathen, sehr reines Spiel — das ist es, was dem Spieler nachgerühmt werden kann. Zwei von Mitgliedern der Singakademie vorgetragene Soloensemblestücke aus »Elias« — das Doppelquartett und Terzett — wechselten mit den Instrumentalvorträgen ab. — Das dritte Concert brachte uns als Gäste ein Geschwisterpaar, die Harfenspielerin Fräul. Helene Heermann aus Baden-Baden und den Geiger Hrn. Hugo Heermann aus Frankfurt a/M. Letzterer spielte das für hier neue Violinconcert von Max Bruch, das mich besonders in seinem Orchesterpart sehr interessirte und das die Violin-Literatur jedenfalls um ein tüchtiges Werk bereichert. Herr Heermann that sein Mögliches, um es zur Geltung zu bringen, was ihm an dem Abend aber nicht recht gelingen wollte, namentlich war sein Spiel in den höheren Chorden nicht immer rein. Sonst bot er uns mannigfache Gelegenheit zum Lobe. Die noch vorgetragene Ballade und Polonaise von Vieuxtemps konnten auch ihres geringen musikalischen Gehalts wegen nicht erwärmen, obwohl ihr Vortrag durch Herrn Heermann durchaus anerkennenswerth war. Fräul. H. Heermann zeigte sich im Vortrage zweier Salonstücke von Godefroid als talentvolle, geschickte Harfenspielerin. Zum Schluss spielten die Geschwister eine Sonate für Violine und Harfe von Spohr. Ein kleiner gemischter Chor sang vier interessante schottische Volkslieder (aus der von Hille und Kestner herausgegebenen Sammlung ausländischer Volkslieder), die sehr gefielen. Das Concert begann mit der Athalia-Ouvertüre von Mendelssohn und schloss mit Haydn's Oxford-Symphonie, die gut gespielt und aufgenommen wurde. — Im letzten akademischen Concert endlich wurde Mendelssohn's »Elias« aufgeführt. Die Sopranpartie sang die hiesige Oratoriensängerin Frau Ulrich in gewohnter trefflicher Weise, die Altpartie eine recht tüchtige Dilettantin, Frl. H. aus Hannover, der ich nur den Recitativ-Vortrag zu eingehenderem Studium empfehlen möchte, der Tenor war gut vertreten durch Herrn H. Denner aus Cassel, und den Elias selbst sang der Hofopernsänger M. Stoegemann aus Hannover in jeder Beziehung vorzüglich. Die Singakademie that ihre Schuldigkeit, ebenso das Orchester. Uebrigens möchte ich wünschen, Mendelssohn hätte seine Oratorien, überhaupt alle seine grösseren Chorwerke mit Orchester etwas weniger mit Blech versetzt oder dasselbe sparsamer oder decenter verwendet. Es ist männiglich bekannt, dass zwei Trompeter und drei Posaunisten, wenn sie, wie man zu sagen pflegt, gehörig loslegen (und dazu verführen die vorgeschriebenen *f* und *ff* nur zu leicht), den stärksten Chor in Grund und Boden schmettern können. Wenn der Dirigent dies nun auch zu verhüten weiss, so bleibt doch immer die Dicke und Schwere, mit der selbst bei grosser Mässigung der Bläser diese den Chor belasten. Das ganze Ensemble verliert an Klarheit und Durchsichtigkeit. Ob etwas dagegen zu machen ist, will ich hier nicht untersuchen, doch meine ich, es dürfte dieser Punkt die besondere Aufmerksamkeit der Dirigenten bei Aufführung Mendelssohn'scher Chorwerke herausfordern. — In einem vom Musikdirector Hille mit der Singakademie zum Besten des hiesigen Stadtmusikus gegebenen Extraconcerte wurden zwei kleinere Chorwerke aufgeführt: »Erlkönigs Töchter« von Gade und »Schön Ellen« von Max Bruch. Beide Werke gingen gut von Statten und fanden sehr beifällige Aufnahme. Die Soli in denselben wurden von Mitgliedern der Singakademie durchgehende recht zufriedenstellend ausgeführt. Ausserdem executirte man in dem Concert die beiden Sätze der unvollendeten Symphonie von F. Schubert und die Oberon-Ouverture von Weber, das erstere Werk besser als das letztere. — Eine stark besuchte eigene Soirée gab Jul. Stockhausen im Verein mit den Herren Barth und Grimm aus Münster. Dass es dem Meistersänger Stockhausen nicht an Beifall fehlte, lässt sich denken, zumal er recht gut bei Stimme war. Seine Vorträge bestanden aus einer Arie von Händel, aus Liedern von Schubert, Brahms, Grimm etc. Eine von Grimm componirte Sonate für Clavier und Violine, von diesem und Herrn Barth gespielt, giebt von einem edlen Streben Zeugniss, wird aber schwerlich einen nachhaltigen Eindruck hervorbringen, weil es ihr an packenden Momenten, an Höhepunkten fehlt. Hrn. Barth's Vortrags des Mendelssohn'schen Violinconcerts kann man nur mit freudigem Lobe gedenken. Der noch so jugendliche Künstler ist ein Schüler Joachim's und macht dem Meister alle Ehre. Auch Frau Joachim entzückte uns in einer in Verbindung mit Herrn B. Scholz aus Berlin gegebenen und gleichfalls sehr zahlreich besuchten Soirée durch ihren meisterhaften Gesang. Besonders enthusiasmirte ihr Vortrag des Schumann'schen Liedercyklus »Frauenliebe und Leben«. Neben ihr hatte Herr Scholz einen schweren Stand, sowohl was Clavierspiel als Composition betrifft. Er spielte Bach, Beethoven etc. und sich selbst, nämlich eine Sonate für Clavier, die freilich zu wenig fesselnden Inhalts war, um nach Beethoven befriedigen zu können.

✱ **Hamburg.** Das Gastspiel der bekannten Münchener Schauspielerin Ziegler veranlasste am hiesigen Theater auch eine Aufführung der »Antigone« mit Mendelssohn's Musik. Unsere Stadt gehört wohl zu denjenigen Orten, welche am wenigsten vorbereitet sind, einer solchen Restauration des Antiken Geschmack abzugewinnen; es gehört dazu mehr »Bildung«, als hierorts vorhanden sein dürfte, nämlich mehr Zeit und Lust, sich reflectirend mit solchen Dingen zu beschäftigen, und das hiesige Theater ist zur Zeit gänzlich ungeeignet, derartige Werke genügend aufzuführen. Der Musikdilettant, welcher nichts anderes verlangt und zu finden erwartet, als das künstlerisch Praktische, das einfach Wirksame und Verständliche, muss allerdings gelangweilt und geärgert den Kopf schütteln über diese ihm unverständliche Verquickung des Antiken und Modernen, bei welcher keine von beiden zu seinem vollen Rechte kommen kann. Die Aufnahme von Seiten der Zuschauer war desshalb auch eine solche, dass schwerlich sobald hier eine Wiederholung der »Antigone« erfolgen dürfte. Man mag die Unempfänglichkeit des Publikums bedauern, muss aber doch auch zugeben, dass diesem ablehnenden Verhalten ein richtiges Gefühl zu Grunde liegt, denn die rechte Mitte in der Verwendung musikalischer Mittel, um uns dadurch das griechische Schauspiel neu zu beleben, ist von Mendelssohn nicht eingehalten. Da das blosse Lesen des Originals oder selbst einer guten Uebersetzung dem Gebildeten einen weit tieferen und reineren Genuss von diesen Werken verschafft, so halten wir die Aufführung derselben in unsern jetzigen Theatern und mit unserer jetzigen Musik für überflüssig. Die Gelehrtenschulen und homogene gebildete Privatgesellschaften sind die Orte für die Aufführung dieser grossen Tragödien des Alterthums; aber bis man für dieselben mit Erfolg ein gewöhnliches Theaterpublikum zusammen laden kann, muss das Theater selbst erst eine andere Verfassung erhalten haben und die Musik griechischer geworden sein.

Berichtigungen.

1.

In meiner Abhandlung über die Eintheilung der Intervalle bei den ältesten Mensuralisten (Nr. 11, 12 und 13 dieser Zeitung) sind folgende zwei Druckfehler zu verbessern: 1) S. 82, Spalte 1, Zeile 15 lies 186 statt 168. — 2) Auf der Uebersichtstabelle S. 97 ist in der dritten Colonne (Joh. de Garlandia) der ganze Ton zweimal aufgezählt; er ist das zweite Mal (bei den vollkommenen Dissonanzen) zu streichen, wie sich aus dem S. 81 Gesagten von selbst ergiebt.

H. Bellermann.

2.

In der letzten Nummer fehlt S. 133 im »Briefwechsel« unter der Mittheilung 1b der Name »*Chr.*«, was hier bemerkt wird, um dem Missverständnisse vorzubeugen, dieselbe sei ebenfalls von Herrn Gugler; sie ist vielmehr an denselben gerichtet. *Chr.*

ANZEIGER.

[74] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zwölf

Lieder und Romanzen

für Frauenchor a capella oder mit willkührlicher Begleitung des Pianoforte

componirt von

Johannes Brahms.

Op. 44. Heft 1. 2.

Partitur und Stimmen à 1½ Thlr. Stimmen einzeln à 3 Ngr.

Heft I.

Nr. 1. Minnelied: »Der Holdseligen sonder Wank« von J. H. Voss. Nr. 2. Der Bräutigam: »Von allen Bergen nieder« von J. v. Eichendorff. Nr. 3. Barcarole: »O Fischer auf den Fluthen, Fidelin«, Italienisch. Nr. 4. Fragen: »Wozu ist mein langes Haar mir denn«, Slavisch. Nr. 5. Die Müllerin: »Die Mühle, die dreht ihre Flügel« von A. v. Chamisso. Nr. 6. Die Nonne: »Im stillen Klostergarten« von L. Uhland.

Heft II.

Vier Lieder aus dem Jungbrunnen: Nr. 1. »Nun stehn die Rosen in Blüthe«. Nr. 2. »Die Berge sind spitz und die Berge sind kalt«. Nr. 3. »Am Wildbach die Weiden, die schwanken Tag und Nacht«. Nr. 4. »Und gehst du über den Kirchhof«. Nr. 5. Die Braut (Von der Insel Rügen): »Eine blaue Schürze« von Wilhelm Müller. Nr. 6. Die Märznacht. »Horch! wie brauset der Sturm« von Uhland.

[75] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

HENRI PANOFKA.

Gesangs-A-B-C.

Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimme zum Gebrauch in Seminarien, Gesangschulen, Gymnasien und Instituten.

Pr. 25 Ngr. netto.

Abécédaire vocal.

Méthode préparatoire de Chant pour apprendre à émettre et à poser la voix.

Pr. 25 Ngr. netto.

Eingeführt an den Conservatorien zu Prag und Wien. Die Zweckmässigkeit dieses Werks wurde von den kaiserlichen Conservatorien in Paris, Toulouse, Metz und Lille anerkannt; ebenso von den Directoren der königlichen Conservatorien in Brüssel und Lüttich, den Herren Fétis und Dussoigne-Méhul, welche dasselbe auch in ihren Classen eingeführt haben.

Suite de l'Abécédaire vocal.

24

Vocalises progressives

dans l'Etendue d'une Octave et demie pour toutes les Voix, la Voix de Basse exceptée. (A son Elève la Princesse Sophie Ypsilanti.)

Cah. I. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. — Cah. II. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

[76] Eine **Violine**, ächter Guarnerio aus einem Nachlass, ist preiswürdig zu verkaufen.

Näheres bei Herrn **von Hagen**. Magdeburg, Johanni-Kirchhof 2.

Henri Hugo Pierson's Gesänge

[77] aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Op. 60. **Zwei Gesänge** für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Mistress Durham gewidmet.) 17½ Ngr.

Nr. 1. »Rastlos Herz will Ruhm erjagen«, Deutsche Uebersetzung von Friedr. Seebach. — »Let who will, go mad for glory«, by Barry Cornwall.

Nr. 2. Sängers Vorüberziehen »Ich schlief am Blüthenhügel«, von L. Uhland. — The Minstrel: »Amid the flow'rs I slumber'd«, English version by Irving Hill.

Op. 61. **Der Friedhof:** »Ueber fremde Gräber und Leichensteine«, von Fr. Dingelstedt. Arie für Bass oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte. (Hrn. Dr. Corfe, Domorganist zu Oxford, gewidmet.) — The Churchyard. »When the shades of eve o'er the churchyard fall«, English version by Irving Hill. 12½ Ngr.

Op. 62. **Das Hifthorn:** »Der Burgwall glänzt, vom Licht umkränzt«, Romanze für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Deutsche Uebersetzung von Ludwig Bauer. (Seinem lieben Bruder Carl gewidmet.) — The Bugle: »The splendour falls on castle walls«, by A. Tennyson. — L'Echo de l'Ame: »Un soleil d'or éclaire encore«, Paroles françaises de Remi Dumont. 15 Ngr.

Op. 63. **Drei Gedichte** von W. Shakespeare für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. (Zur dritten Säcularfeier von Shakespeare's Geburt, 23. April 1864. Den Manen des grossen Dichters gewidmet.) 1 Thlr.

Nr. 1. Romanze aus: Der Kaufmann von Venedig. »Sagt, woher stammt Liebeslust«, — Fancy's Knell: »Tell me where is Fancy bred«, — Le Gîte d'Amour: »Dis-moi, où siège l'amour?«

Nr. 2. Ständchen aus: Die beiden Veroneser. »Wer ist Sylvia?« — Serenade: »Who is Silvia?« — Serenade. »Belle est Silvie!«

Nr. 3. Elegie aus: Cymbeline. »Fürchte nicht mehr Sonnengluth«, — Dirge in Cymbeline: »Fear no more the heat of the sun«, — Sur la mort de Fidèle. »Ne crains plus les ardeurs du soleil«.

Op. 64. **O du mein Alles auf der Welt!** Gedicht von Friedrich Oser, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Dem Dichter freundschaftlich zugeeignet.) — To Lenore in absence! »My only love, my heart's adored«, English version by Irving Hill. 12½ Ngr.

Op. 65. **Zwei religiöse Gesänge** für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Christian Schucker, kgl. Württembergischen Hofsänger, gewidmet.) 15 Ngr.

Nr. 1. Gebet: »Birg mich unter deinen Flügeln«, von Fr. Oser. — Prayer: »Let thy sheltring arm protect me«, English version by Irving Hill. — Prière: »Couvre moi de ton égide«, Paroles françaises de Remi Dumont.

Nr. 2. Der Himmel bringt die Ruhe nur: »Die Welt ist all' ein flüchtig Scheinen«, Deutsche Uebersetzung von Fr. Freiligrath. — Rest in Heaven: »We chase thro' life an empty phantom«, by Th. Moore. — Le bien unique: »Le monde est une image vide«, Paroles françaises de Remi Dumont.

Op. 66. **Concert-Arie:** »Mein Herz ist schwer um Einen«, für eine tiefe Stimme mit Begleitung von kleinem Orchester. Deutsche Uebersetzung von F. Kohlbauer. (Fräul. Caroline Bettelheim, k. k. österreichischer Hofopernsängerin, gewidmet.) — Love's vigil: »As lone I gaze upon the night«, — Les larmes du coeur: »Dis-moi, mon coeur, mon pauvre coeur«, Paroles françaises de Remi Dumont. Clavierauszug 12½ Ngr.

Partitur und Stimmen in Abschrift.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 11. Mai 1870. **Nr. 19.** V. Jahrgang.

Das Oratorium auf der Bühne.

2.

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Ein Werk griechischen Stoffes nicht nur, sondern in seinem Ursprunge auch griechischer Dichtung ist das Oratorium **Herakles** oder Hercules. Es ist jetzt wenig bekannt, wird aber schon einmal seine Zeit finden, die es zu würdigen versteht. Dem Texte liegt eine Tragödie des Sophokles zu Grunde, was der Verfasser desselben mit kurzen Worten angiebt: »Das folgende Drama gründet sich auf die Geschichte von Herakles und Deianeira, wie sie Ovid im neunten Buche seiner Metamorphosen erzählt, und ist dieselbe welche Sophokles in den Trachinierinnen behandelt hat«. Händel's Text wurde von einem gelehrten und musiksinnigen Geistlichen Namens Thomas Broughton verfasst, ohne Zweifel in directer Anregung der Händel'schen Oratorien-Aufführungen, denn Broughton hat sich sonst nicht weiter in der Poesie hervorgethan. Als ein Meister der Dichtung kann er also nicht gelten, und doch hat er in seinem einzigen Versuche, in diesem unscheinbaren Oratorientexte, ein Meisterwerk seiner Art geschaffen, einen Musiktext, welcher den Geist der alten griechischen Dichtung rein wiederspiegelt und doch mit Shakespeare'scher Freiheit in seiner Gestaltung durch und durch modern ist. Gleich die Eingangsscene ist ihrem Inhalte nach ganz die des Sophokles, aber die Form ist so abweichend, dass von dem griechischen Texte auch kein Wort beibehalten ist. Broughton schrieb in dieser Hinsicht ganz nach den Anforderungen der Musik, für eine gegenwärtige Kunst, für lebendige Kunstorgane. Wenn sein Text nun auch nichts enthält, was selbst den strengsten Philologen verletzen könnte, so ist doch andererseits nirgends gräcisirt auf Kosten der Musik; in glücklicher Unbefangenheit, in kunstwürdiger Besonnenheit sind beide Anforderungen vereinigt. Die in den letzten Jahrzehnten vielfach ventilirte und durch neuere Compositionen zu lösen versuchte Frage nach einer zweckentsprechenden Musik zu den griechischen Tragödien ist hier, längst bevor sie auftauchte, endgültig entschieden, freilich nicht im Sinne der Fragsteller. Diese wollten das altgriechische Gedicht erhalten wissen, ja das Bestreben jenes Gedicht sich vorzuführen war es eben, wodurch das ganze Experiment veranlasst wurde, denn die classischen Erinnerungen, welche an demselben haften, sollten den Genuss erhöhen und über etwaige Inconvenienzen hinweg helfen. Der Preussenkönig Friedrich Wilhelm IV., von welchem diese Vorführung Sophokleischer Dramen bekanntlich veranlasst wurde, gedachte sich dadurch einen höheren edleren Genuss zu verschaffen, als ihm das jetzige Theater darbot, gerade so wie die Düsseldorfer Maler — aber in viel ärgerer Verkennung und Entstellung — das Oratorium auf die Bühne bringen möchten, weil sie sich nach tieferen Erregungen sehnen, als die moderne Oper zu gewähren vermag, und doch innerlich so sehr von der Operei abhängig sind, dass sie den einzig richtigen Pfad der Kunst hier nicht beachten und einhalten wollen. Jenen halbphilologischen Griechen-Schwärmern liefert das Broughton-Händel'sche Werk den Beweis, dass die Vorführung der antiken Tragödien unter voller Verwendung der Mittel unserer Kunst nur möglich ist bei einer gänzlichen Umgestaltung der poetischen Form, so dass nicht mehr die griechische Tragödie, sondern nur noch der griechische Tragödienstoff in Musik gesetzt wird. Eine gleiche Antwort ist zu geben, wenn nach der Verpflanzung des Oratoriums auf die Bühne gefragt wird: nicht das Oratorium kann man auf die Scene bringen, sondern im glücklichsten Falle nur den Oratorienstoff, sowohl in poetischer wie in musikalischer Hinsicht. Während man aber jene von König Friedrich Wilhelm IV. veranstalteten Versuche als dankenswerthe Anregungen, die manches Gute im Gefolge gehabt haben und noch haben können, ansehen muss, sind die Bemühungen um scenische Aufführungen des Oratoriums, wie wir schon sagten, nichts als arge Verkennungen, die zu den traurigsten Entstellungen dieser Werke führen müssten; denn unsere Oratorien sind nicht todt, wie die griechischen Tragödien, oder lediglich den Philologen anvertraut, sondern sie sind lebendig und stark gewurzelt in einem Boden, auf dem wir noch alle wandeln und dessen Früchte wir als Erzeugnisse der Gegenwart geniessen. Sie aus diesem Boden reissen, hiesse sie entwurzeln, hiesse sie tödten unter dem Schein einer bühnen-mechanischen Belebung.

Lassen wir nun das Verhältniss des Herakles zum Griechischen auf sich beruhen und betrachten wir lediglich seine dramatische Seite. Als ein Drama haben Dichter und Componist ihn ohne Zweifel und ganz harmlos angesehen, denn sie gaben ihrem Textbuche den Titel »Herakles, ein musikalisches Drama (*Heracles, a musical Drama*)«. Man kann dies eine Nothbezeichnung nennen, gewählt, um dem damals für sogenannte weltliche

Stoffe noch ungebräuchlichen Namen Oratorium zu entgehen; sie ist aber nichtsdestoweniger völlig zutreffend, und in Wahrheit ist es nur die Anwendung eines allgemeinen Titels statt des besonderen, da »Drama« sowohl Oper als Oratorium bezeichnet. Jedes Oratorium ist ein Drama, so gut wie die Oper, wenn der Text dramatisch angelegt ist: dies ist die Händel'sche Auffassung. Im dramatischen an sich bestand für ihn zwischen Oper und Oratorium durchaus kein Unterschied; die verschiedene Formgebung bedingte sich ihm lediglich durch den Zweck, die Art der Aufführung, und hier empfing alles das, was er an grossen Gesangwerken für den Concertsaal schrieb, diejenige einheitliche Gestalt, welche wir die oratorische nennen.

Herakles als Drama ist ein sehr einfaches Werk. Es beginnt wie das des Sophokles, entwickelt sich ab und endet wie dieses. Auch die Personen sind dieselben, nur die reizende Lichtgestalt der Jöle ist eingefügt, oder vielmehr nur aus den sophokleischen Versen musikalisch herausgesponnen, wodurch dem Hyllos, dem liebevoll vermittelnden Sohne des Helden und seiner leidenschaftlichen Gattin, eine ebenbürtige weibliche Gestalt zur Seite gegeben ist. Hierdurch flicht sich auch ein moderner Zug in jene alte Geschichte, der aber nicht als störende Zuthat erscheint, sondern als humane Ausdeutung dessen, was bei Sophokles nur als dunkler Hintergrund, aber so störend ja widerwärtig erscheint, dass uns seine Trachinierinnen in einem höheren ästhetischen Sinne für immer ungeniessbar sein werden, daher auch keinen reinen freudigen Genuss bereiten können.*) Sie existiren nur für den Philologen, für den einsamen Leser, und keiner wird wagen sie je auf die lebendige Scene zurückzuführen. Die Veredlung der Handlung, welche der Oratorientext bewerkstelligt hat, ist aber nicht auf Kosten originaler Treue und unter Darangabe der geistigen Bedeutung erreicht, wie bei den meisten Modernisirungen; man kann vielmehr sagen, die geistige und ethische Bedeutung des alten Vorganges trete in dieser neuen Gestalt erst ungetrübt hervor, sowohl in den Scenen wie in den Charakteren. Herakles, der unüberwindliche Held, der Sohn des Zeus, der Bezwinger der Tyrannen, der Begründer besserer Ordnungen in Griechenland, strahlt in diesem Oratorium in reinem Glanze, der ihm durchaus eigenthümlich ist und den das Werk des griechischen Dichters an Art und Stärke nicht einmal annähernd zu erreichen vermag. Dejanira, die Hauptperson bei Sophokles, hat zwar in dem Oratorium an lebenvoller Frische, nämlich in den charakteristischen Zügen der griechischen Hausfrau, etwas eingebüsst, da sie in dem Musiktext wesentlich nur als personificirte Eifersucht erscheint; aber selbst hierin ist nichts verblasst oder gar übertrieben und entstellt, sondern diese Zeichnung der weiblichen Hauptfigur dient recht eigentlich dazu, den bewegenden Schicksalsgedanken dieser Tragödie, die Eifersucht, mit voller Macht hervortreten zu lassen.

Die erste Scene spielt um Dejanira im Palast, die zweite oder Schlussscene vor demselben. Die gefangenen Oechalierinnen, unter ihnen Jöle, gehen der Ankunft des Herakles voran, der nun nach langen Mühen heimkehrt von seinem letzten Kriege, um fortan in trauter Häuslichkeit seine Tage zu beschliessen. Auf seine Arie »Der Gott der Schlacht legt ab die blut'ge Wehr« folgt als Actschluss der grosse Chor »Krönt den Tag mit Festesglanz, und schwärmet sel'ger Freuden voll«. Der ganze Act verläuft wie auf der Bühne, man glaubt die Scene zu sehen und die Gestalten auf ihr, so klar, so lückenlos natürlich bewegt sich Alles, und der herrliche Chor zum Schlusse scheint nur da zu sein, um die Scene theatralisch abzuschliessen. Scheint dieser merkwürdige ausgeführte Chorsatz doch nur geschaffen als Beispiel eines griechischen festlichen Chortanzes, den er uns in einer Frische und zugleich in einer Idealität vorführt, wie kein anderes Musikstück aus den neueren Zeiten. Aber nun versuche man nach dieser Musik, in der jeder Ton tanzt und scherzt, doch einmal in Wirklichkeit, im Chor auf der Bühne, zu tanzen! Die Enttäuschung würde eine vollständige sein und könnte wenigstens das Gute haben, dass Manchem die Augen geöffnet würden. Indessen, was sich bei unbefangen ruhiger Betrachtung der Sache von selbst ergiebt, braucht man doch nicht erst aus einem verfehlten Experiment zu lernen.

(Fortsetzung folgt.)

*) Hat doch der jüngste Uebersetzer des Sophokles, W. Jordan, der für Herren und *Damen* schreibt, für gut befunden, die drei Verse 1225—27 zu streichen!

Zur Musikpraxis und -Theorie des 16. Jahrhunderts.

(G. von Tucher.)

I.

Allgemeines. Ueber Aufführungen älterer Tonwerke.

Eine allseitig genügende Besprechung dieses Gegenstandes, sofern er »ältere Tonwerke« überhaupt betrifft, hat für den Unterzeichneten freilich etwas Missliches, da er vorzugsweise nur den Musikwerken des sechszehnten Jahrhunderts Interesse und Studium zugewendet hat, bei welchen sich aber nicht von Feststellung allgemein gültiger Grundsätze handeln lässt, ohne einzugehen in das Wesen und den Geist dieser unserer Zeit fremd gewordenen und vielfach missverstandenen Kunst, was auf erschöpfende befriedigende Weise in dem enggezogenen Rahmen eines Artikels nicht so leicht ist. Das Oratorium wäre hienach von der beabsichtigten Besprechung auszuschliessen, weil, was man jetzt gewöhnlich darunter versteht, in jener Periode so viel als gar nicht existirt hat, das Oratorium von der Zeit seiner Ausbildung an aber bereits so eingehend und treffend besprochen worden ist, dass es an sich schon schwer fallen würde, hierüber viel Neues zu sagen.

Die Kunstwerke des 16. Jahrhunderts gehören derjenigen Musikgattung an, die man contrapunktische nennt: ein Name, vor welchem schon mancher Musikfreund, der derselben noch nicht ernsthaft seine Aufmerksamkeit zugewendet hat, erschrickt, und in der That erfordert das befriedigende Verständniss das Aufgeben eines guten Theils desjenigen, was ihm in neuerer Musik lieb und werth geworden ist. Eine jede Kunstentwicklung ist ein Product ihrer Zeit, steht uns desshalb ebenso nahe oder fern wie diese. Macht sich uns das bei den Producten der bildenden Kunst der Zeit vor dem 17. Jahrhundert schon mehr oder weniger geltend, so muss es in noch viel höherem Maasse bei den Werken der Tonkunst hervortreten, weil diese vorzugsweise die Kunst des Gemüthslebens ist, das in seiner Unmittelbarkeit dem reflectirenden Verstand nur äusserlich, sonst aber keinen Einfluss gestattet, wie es sonst bei den Productionen aller anderen Künste und deren Genuss der Fall, wohl auch nöthig ist.

Gemüthsleben ist geistiges Leben, die Erzeugnisse desselben sind Werke des Geistes, so auch die echte Musik, als welche sie die Gemüther, die für deren Wirkungen empfänglich sind, auffassen und durch sie in ihren Empfindungen angeregt, aus dem Bereich der Noth und des Bedürfens des Alltagslebens erhoben und begeistert werden, wenn gleich das nicht Resultat des selbstbewussten Denkens ist, wie denn auch jene Producte nicht demselben entstammen.

In einer Periode, in welcher die Kunst ihre wahre Bestimmung erfüllt, d. h. das Tiefste zum Aussprechen bringt, was das Volk in sich trägt, so dass der schaffende Künstler nur der Dolmetscher des Gemüthslebens des Volkes ist, wird dem einzelnen Individuum das Verständniss der Intentionen des Kunstwerks leicht, denn es ist das ja sein Eigenes, wenn gleich an und für sich das blos natürliche Gefühl noch derjenigen Bildung bedarf, die es zur Aufnahme des im Kunstwerk sich entfaltenden Geisteslebens befähigt. In weit höherem Maasse ist das aber eine unabweisbare Nothwendigkeit bei Producten, die einer fern liegenden und uns mit allen Empfindungen, Anschauungen und Gemüthsäusserungen des Volks fremd gewordenen Zeit angehören. Hier genügt die Weise eines blos passiven Aufnehmens des in unserer Zeit meist sich geltend machenden Amüsements-Interesses nicht. Die das Verständniss des Kunstwerks im allgemeinen bedingende Bildung setzt hier eine besonders ernste beharrliche Geistesthätigkeit voraus, eine active Hingabe, ein Versenken des Gemüths in den im Tonwerk sich offenbarenden Gehalt.

Bei jeder wahren Kunstmusik, sie mag einer älteren Periode oder der Jetztzeit entstammen, sind Töne, Modulation, Harmonieverbindungen, Tonfarbe, Instrumental- und Vocaleffecte u. dgl. nicht das Wesen, sondern nur die vermittelnde Form, die körperlich reale Umkleidung des Gehalts, durch welchen allein erst ein Tonwerk zu einem Gebilde der Kunst sich erhebt. Dieses Wesen liegt in dem, was der Musiker Motiv, Thema, Subject, auch bedeutsam G e d a n k e n nennt, der der Träger ist der Empfindung, das Lautwerden der Zustände und Stimmungen des Herzens in seiner »wortlosen Tiefe und Innigkeit«. Das Hervortreten dieses Gedankens und dessen Entwickiung zu einer durch den Rhythmus vermittelten organisch gegliederten, die Einheit des Unterschiedenen darstellenden Ganzen ist die Melodie, der die Harmonie als Ausdruck ihrer seelenvollen Innigkeit, als ein Darlegen ihres innerlichen Lebens zur Seite tritt, wie der einzelne Ton für sich in dem Miterklingen seiner Naturtöne den in ihm wohnenden Dreiklang erkennen lässt, welcher in der melodischen Verbindung der Töne zu einer Harmonie von Accorden sich gestaltet, die bald mehr bald weniger gesondert hervortreten oder in der Führung b e g l e i t e n d e r Stimmen sich verbergen.

So hat sich die Musik seit dem 17. Jahrhundert ausgebildet. Ganz anders war sie vor dieser Zeit beschaffen, doch aber als selbständige Kunst theoretisch wie praktisch in sich entwickelt, ausgebildet und abgeschlossen.

Sie war zunächst und hauptsächlich Gesangsmusik und zwar kirchliche, nicht blos nach den Texteswerten religiöse Empfindungen aussprechende geistliche Musik, sondern hatte ihre wesentliche Bestimmung der Liturgie der katholischen Kirche zu dienen, deren Gottesdienstformen auch die lutherische Kirche in jener ganzen, so auch die eigentliche Blüthezeit dieser Kunst umfassenden Periode beibehielt; jedenfalls schloss sich die in dieser Kirche ausgeführte Musik im Geist und Ausdruck den hiezu bestimmten Gesängen an. Alles was für andere, insbesondere weltliche Zwecke geschaffen wurde, war nicht blos verhältnissmässig wenig, sondern auch nicht im Stande sich eigene Ausdrucksformen zu schaffen, konnte diese daher nur vom Kirchengesang entlehnen. Jedoch soll hiebei nicht unerwähnt bleiben, dass sich unter den Madrigalen, besonders den Tanzliedern, Gesänge mit einem frischen Rhythmus finden, die den reizendsten Compositionen neuerer Zeit an die Seite gesetzt werden können.

Was der Glaube dem unbefangenen Gemüthsleben gewährt, dessen uns bewusst zu werden und uns hierin, sowie in göttlicher Gemeinschaft der in gleichem Geiste Verbundenen geistlich und sittlich zu erkräftigen, ist Zweck und Gegenstand des kirchlichen Gottesdienstes. Hiernach ergiebt sich die nahe Verwandtschaft der Religion und der Kunst, welche auch keine andere Aufgabe hat als Darstellung des Unendlichen, Idealen, Göttlichen in den Gestaltungen von Zeit und Raum, die Vermittlung des Himmlischen mit dem Irdischen, die Erhebung des Gemüths aus der blossen Zeitlichkeit. Hat die Kunst diese ihre Aufgabe zu lösen, um den ihr verwandten Zwecken der angegebenen kirchlichen Gemeinschaft zu dienen, so ist es nicht schwer zu erkennen, wie sich der schaffende Künstler hiebei zu verhalten hat, wenn er ein dem Wesen der Kirche nach der angegebenen Bedeutung entsprechendes Tonwerk bilden will. Er hat nicht, wie es ausserdem der Fall ist, seine subjective Empfindung, das ihm Eigene und Eigenthümliche und das eben nur als solches zu geben, beim Gesang nicht die Texteswerte so wie er sie aufgefasst und verstanden hat und welche Empfindungen diese in i h m erweckt zum Ausgangspunkt seines Schaffens zu machen, sondern er hat objectiv die Stimmung der ganzen Gemeinde bei der gottesdienstlichen Handlung oder Feier in Tönen auszusprechen, für welche sein Werk bestimmt sein soll, er hat zu diesem Zweck nach Versenkung des eigenen Gemüths in das geistige Leben der Kirche das hieraus gewonnene Verständniss des wahren Wesens des gottesdienstlichen Acts oder der Bedeutung des Festtags in allen Gliedern der hörenden Gemeinde zu vermitteln und auf solche Weise gewissermaassen im Namen der Kirche in der wortlosen Sprache des Gemüths die Gemüther für die Aufnahme des göttlichen Lebens zu erheben und zuzubereiten. Können die Ausdrucksformen in dem Tonwerk allerdings nur als sein Eigenthum, als Product seines Könnens, seiner Begabung und Eigenthümlichkeit betrachtet werden, so ist deren Gehalt doch nicht das Seinige, sondern ein ihm von der Kirche Gegebenes oder was dasselbe ist vom Geiste der in Christo verbundenen Gemeinde Ueberkommenes. Hieraus folgt, dass das, was oben als das Wesen der Melodie angegeben worden ist, in seiner gedoppelten Beziehung zurücktritt, indem es sich hiebei nicht nur von der blos subjectiven Empfindung des Tonsetzers nicht handelt, sondern auch das rhythmische Element hier eben so wenig an seinem Platz sein kann, als es dort als wesentliche Bedingung der Schönheit erscheint. Die alte Musik kennt auch in der That keinen anderen Rhythmus, als der in dem Verhältniss der einzelnen Taktglieder zu einander besteht. Der weiters gegliederte, dem Volksgesang sowie aller weltlichen, daher auch der modernen Musik angehörige melodische Rhythmus ist nur eine Ordnung von Zeittheilen, also ein Nacheinander, ein Entstehen und Vergehen, eine Darstellung der Unruhe und Flüchtigkeit des irdischen Lebens, welche als eine der Liturgie dienende Kunstmusik dem kirchlichen Charakter nicht entspricht; anders freilich bei dem kirchlichen Gemeindegesang, denn dieser vertritt immerhin ein subjectives, wenngleich allen Gemeindegliedern gemeinsames Element, daher tritt auch in ihm die rhythmische Gestaltung hervor, aber getragen und gebunden durch den Geist der Kirche. Die äussersten Gegensätze der Kirchenmusik, Tänze und Märsche, sind dagegen vorherrschend rhythmisch, der Trommelmarsch ein tonloser Rhythmus.

(Fortsetzung folgt.)

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XXX.

(Eine Erklärung.) Auf eine in Nr. 3 dieser Zeitung (Beethoveniana XIII, Seite 18) gebrachte Bemerkung, in welcher eine in der Arie der Marzelline im »Fidelio« vorkommende Stelle als nicht richtig bezeichnet und dafür eine andere Lesart aufgestellt wird, folgte in Nr. 5 (S. 35) eine von Herrn Dr. F. Bischoff in Grätz geschriebene »Berichtigung«, in welcher auf Grund einer von Beethoven revidirten Abschrift die Richtigkeit

der in Nr. 3 vertretenen Lesart in Zweifel gezogen wird. Es liegt mir nun ob, zu erklären, worauf sich die in Nr. 3 als richtig bezeichnete Lesart gründet. Sie gründet sich auf eine im Archiv des Kärnthnerthor-Theaters in Wien befindliche geschriebene, von Beethoven revidirte und von ihm im Jahre 1814 für das Kärnthnerthor-Theater zusammengestellte Partitur. In dieser Partitur, welche, weil für die Aufführungen im Kärnthnerthor-Theater bestimmt, natürlich auch die dafür bestimmte Lesart enthält, lautet die Stelle übereinstimmend mit der in Nr. 3 angegebenen Lesart, nur mit dem unwesentlichen Unterschiede, dass die Corona in der Singstimme nicht über der ersten Note, sondern über den ersten zwei Noten angebracht ist, (mit beigefügtem Instrumental-Bass) so



Dass nun diese Lesart nicht richtig oder nicht gültig sei und derjenigen, welche die Stelle in dem in Grätz befindlichen Manuscript erhalten hat, weichen müsse, kann ich nicht eher zugeben, als bis bewiesen wird, dass dieses Manuscript einer späteren Zeit angehöre oder aus irgend einem Grunde mehr authentischen Werth besitze als das Manuscript im Kärnthnerthor-Theater. Die in jenem Manuscript vorgenommene Aenderung an und für sich kann nicht entscheiden und nicht allein den Beweis ihrer Endgültigkeit liefern. Beethoven hat nicht selten zwischen verschiedenen Lesarten geschwankt und schliesslich eine früher verworfene beibehalten. Das kann auch hier der Fall gewesen sein und ein solcher Fall soll im nächsten Artikel vorgelegt werden.

XXXI.

(Eine Stelle im ersten Satz der achten Symphonie.) Die Original-Manuscripte der Werke Beethoven's geben den Beweis von den vielen Aenderungen, welche Beethoven nachträglich darin vornahm, auch wenn ein Werk im Ganzen fertig war. Es kommt aber auch vor, dass solche Aenderungen nicht im Original-Manuscript, sondern erst in einer zum Druck oder zu einer Aufführung bestimmten Abschrift vorgenommen wurden. Dieser Umstand lässt nicht immer das Original-Manuscript als entscheidend erscheinen und erschwert nicht selten die Herstellung einer endgültigen Lesart. Ein solcher Fall wurde schon früher (Beethoveniana IV) vorgelegt. Ein anderer Fall betrifft eine im ersten Satz der Symphonie in F-dur Op. 93 (Takt 43 bis 45 von Anfang) vorkommende Stelle. Diese Stelle lautet in einem Skizzenbuche so

Im Original-Manuscript ist sie der ersten Violine so vorgeschrieben

ritard. a tempo.

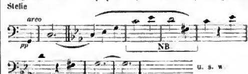
(Die zweite Violine geht in der Unteroctave mit.) Beethoven hat also hier eine in der Skizze vorkommende gebundene Achtel-Note in eine Pause verwandelt. In den bei den ersten Aufführungen gebrauchten geschriebenen und von Beethoven durchgesehenen Orchester-Stimmen erscheint die Stelle nun wieder mit der gebundenen Achtel-Note, nämlich so

ritard. a tempo.

Ebenso findet sich die Stelle in der im Jahre 1816 bei S. A. Steiner und Comp. in Wien erschienenen, von Beethoven corrigirten Partitur. Uebereinstimmend damit ist auch eine geschriebene, von Beethoven verbesserte und später zum Druck beförderte Bearbeitung der Symphonie für Pianoforte zu zwei Händen. Man kann sich diese Uebereinstimmung nur durch die Annahme erklären, dass besagte geschriebene und gedruckte Exemplare nicht das Original-Manuscript, sondern eine Abschrift, in welcher Beethoven die Stelle wieder so geändert hatte, wie sie in der Skizze vorkommt, zur Vorlage gehabt haben. Dass nun die Lesart der geschriebenen Orchester-Stimmen u. s. w. und nicht die des Original-Manuscripts als die endgültige zu betrachten ist, kann keine Frage sein. Bei der gegen Ende des Symphoniesatzes in anderer Tonart und etwas anders vorkommenden Parallelstelle stimmen Original-Manuscript, geschriebene Stimmen, gedruckte Partitur u. s. w. überein.

XXXII.

(Die ausgeschossenen zwei Takte im dritten Satz der C moll-Symphonie.) Man darf als bekannt voraussetzen, dass die zwei überschüssigen Takte, welche in der alten Leipziger Ausgabe der fünften Symphonie (Partitur S. 108) in folgender Stelle



vorkommen, und welche hier mit NB. bezeichnet sind, dadurch hineingekommen waren, dass in der zum Stich gegebenen Abschrift nach jenen zwei Takten ursprünglich ein Wiederholungszeichen gestanden hatte, welches aber später beseitigt worden, und dass die zwei Takte, als zur erst beabsichtigten Wiederholung gehörend und mit der Ziffer 1 (*prima volta*) bezeichnet, aus Versehen stehen geblieben waren. Dass nun wirklich das später beseitigte Wiederholungszeichen früher gültig war und dass bei der ersten Aufführung der Symphonie (am 22. December 1808) Hauptheil und Trio des dritten Satzes nicht einmal sondern zweimal gespielt wurden, bevor der verkürzte und zum Finale überleitende Hauptheil wiederkehrte: das geht aus den vorhandenen geschriebenen Orchester-Stimmen, welche damals gebraucht wurden, hervor. In diesen Stimmen*) sind Hauptheil und Trio zweimal (der erste Theil des Trios jedesmal mit Wiederholungszeichen)**) vollständig ausgeschrieben. Die Stelle, wo zur ersten Wiederholung von Anfang an übergeleitet wird, lautet in der Violoncell- und Bass-Stimme so

arco pp u. s. w.

Die Stelle, wo zur zweiten Wiederholung des veränderten und gekürzten Hauptheils übergeleitet wird, lautet so

*) Sie waren in Beethoven's Besitz und wurden bei der Auktion seines Nachlasses von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien angekauft. Im Auktions-Verzeichniss sind sie unter Nr. 197 eingetragen. Auf einer Stimme ist diese Nummer noch ersichtlich.

**) Wenn man die Partitur der Breitkopf und Härtel'schen Gesammt-Ausgabe zur Hand nimmt, so kann man sich nach dem 21. Takt auf Seite 48 ein Wiederholungszeichen denken, welches auf ein nach dem ersten Takte auf Seite 37 stehendes Wiederholungszeichen zurückweist.



Später wurde die vollständige Wiederholung des Haupttheils und Tries beseitigt. Die ungültigen Stellen wurden durchstrichen oder mit Papier überklebt. Auf der Rückseite eines dieser aufgeklebten Papiere findet sich eine Stelle aus einem Arrangement der Symphonie in A-dur. Daraus ist zu entnehmen, dass die Kürzung des Satzes (in den geschriebenen Stimmen nämlich) frühestens 1812, dem Compositions-Jahre der siebenten Symphonie, vorgenommen wurde. Der Satz erhielt damit ganz die jetzige Form. Von einem Vorkommen der eingangs erwähnten zwei überschüssigen Takte kann keine Rede sein.

Man hätte erwarten sollen, dass, als in die Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1846 (S. 462) eine Stelle aus einem Briefe eingerückt wurde, in welcher Beethoven jene zwei Takte als ungültig erklärt, ihre Ungültigkeit allgemein anerkannt worden wäre. Anders dachte Schindler; er opponirte. Es sind aber noch Andere gekommen (z. B. Marx in seinem »Beethoven«) und es werden voraussichtlich noch Andere kommen, die sich auf Schindler's Angaben stützen und für die ausgeschossenen Takte ihre Lanze einlegen. Derentwegen greifen wir hier aus Schindler's grösstentheils aus leeren Einwendungen bestehender Gegenschrift einige Behauptungen, die durch bisherige Erörterungen noch nicht beseitigt sind, zur Widerlegung heraus.

Schindler erzählt (Biogr., 3. Aufl., II. 339), Beethoven habe mit ihm im Jahre 1823 die Cmoll-Symphonie durchgenommen und keine Bemerkung über die zwei Takte gemacht. Schindler bemerkt dabei: »Wie hätte vollends sein scharfes Auge diesen grossen Bock in der erst um jene Zeit (Anfangs der 20ger Jahre) erschienenen Partitur übersehen und ungerügt lassen können? Dieser Umstand ist besonders wohl zu beachten«. Nun erschien aber die Partitur (und das ist die erste und einzige), in welcher die zwei Takte vorkommen, erst im Januar 1826.*) Schindler's Erzählung kann also nicht wahr sein.

Schindler appellirt schliesslich an die Wiener Tradition. Er beruft sich (S. 341) auf Musiker aus Beethoven's Zeit, die im Jahre 1846 noch in Wien lebten, sagt, dass Umfrage bei ihnen gehalten und dass ein »Ergebniss«, dahin lautend, dass kein einziger der in den *Concerts Spirituels* thätig gewesenen Musiker einer Aenderung in den gedruckten Orchester-Stimmen sich habe erinnern können, in der »Wiener Zeitschrift 1846« bekannt gemacht sei. Wir haben ein solches »Ergebniss« in genannter »Wiener Zeitschrift« vom Jahre 1846 nicht finden können. Was aber die Wiener Tradition im Jahre 1846 anbetrifft, so lässt sich Folgendes entgegen halten. Die Cmoll-Symphonie wurde am 7. und 11. November 1841 bei einem von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien abgehaltenen grossen Musikfest aufgeführt. Die dabei gebrauchten und eigens dafür geschriebenen Stimmen werden in zwei Packen im Archiv genannter Gesellschaft aufbewahrt und in diesen Stimmen stehen die zwei Takte nicht und haben auch von Anfang an nicht darin gestanden. Das sind zwei Packe Beweise gegen Schindler. Sie beweisen, dass in Wien die zwei Takte wenigstens fünf Jahre früher als anderwärts ausgeschossen waren, was nur entweder durch eine auf eine mündliche Aeusserung Beethoven's zurückzuführende Tradition oder dadurch zu erklären ist, dass die zwei Takte auf Grund der eingangs beschriebenen alten geschriebenen Orchester-Stimmen weggelassen wurden.

*) Eine Anzeige von dem bevorstehenden Erscheinen der Partitur findet man im Intelligenzblatt zur Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom December 1825. Als erschienen wird sie in dem Blatte vom Januar 1826 angezeigt.

Jedenfalls kann die Umfrage, welche Schindler im Jahre 1846 bei den Wiener Musikern halten liess, keine genaue gewesen sein. Das Ergebniss würde sonst gegen ihn ausgefallen sein.

XXXIII.

(Die einundfünfzigste Sonate.) Die Sonate in F-dur Op. 54 wurde bei ihrem Erscheinen als die einundfünfzigste und die in F-moll Op. 57 als die vierundfünfzigste »Sonate« bezeichnet. Carl Czerny bemerkt in seiner Pianoforte-Schule (4. Theil, S. 60) in Betreff dieser Bezeichnung, dass Beethoven alle Werke eingerechnet habe, welche bis dahin (1806 und 1807) in Sonaten-Form erschienen waren, also auch die Trios, Quartette u. s. w. Nur auf diese Weise ist jene Bezeichnung erklärbar. Beethoven hätte die Sonate Op. 57 nicht als die vierundfünfzigste bezeichnen können, wenn er nicht auch die Symphonie Op. 55 und das Concert Op. 56 als Sonaten im weiteren Sinne angesehen hätte. Andererseits kann Beethoven nicht alle Werke eingerechnet haben, welche den Titel »Sonate« führten. Er würde dann eine grössere Zahl als die angegebene erlangt haben. Ausgeschlossen mag er zunächst diejenigen »Sonaten« haben, welche nicht ganz der Sonaten-Form angehören, z. B. die Sonate Op. 26 mit den Variationen zu Anfang; die Sonaten Op. 27, welche auch als Phantasien bezeichnet sind; die »*Deux Sonates faciles*« Op. 49, welche als Sonatinen zu betrachten sind u. s. w. Andere Erörterungen und einige Zweifel bei Seite lassend, folge hier eine von einem unserer Freunde versuchte Zusammenstellung derjenigen 60 Werke, welche Beethoven bei Abfassung des Titels der Sonate Op. 54 als »Sonaten« angesehen haben mag.

Die Symphonien in C-dur und D-dur	2 Werke
Das Septett Op. 20	1 –
Die Streichquintette Op. 4 und 29	2 –
Die Streichquartette Op. 18	6 –
Die Streichtrios Op. 9	3 –
Die Pianoforte-Concerte in C-dur, B-dur und C-moll	3 –
Das Quintett für Pianoforte u. s. w. Op. 16 .	1 –
Die Trios Op. 1 und 11	4 –
Die Sonaten für Pianoforte und Violine Op. 12, 23, 24, 30 und 47	9 –
Die Sonaten für Pianoforte u. Violoncell Op. 5	2 –
Sonate für Pianoforte und Horn Op. 17 . . .	1 –
Die Pianoforte-Sonaten Op. 2, 7, 10, 13, 14, 22, 28, 31 und 53	16 –
	Zusammen 50 Werke.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Friedrich Riegel, Praxis Organoedi in Ecclesia. Kirchliches Orgelspiel. Eine Auswahl von Orgelstücken vorzugsweis der namhaftesten Meister des 16. und 17. Jahrhunderts. Nach den Kirchentonarten und in fortwährender Uebung von kürzeren und leichteren zu längeren und schwereren Sätzen gesammelt. I. Heft: Derische Tonart. Brixen, Weger. 1869. 94 S. 4°.

Der im kirchlichen Tonsatz wohlerfahrene Professor Riegel, dessen Arbeit an Schoeberlein's grossem liturgischen Werk anerkannt ist, hat in vorliegender Sammlung etwas Werthvolles gebracht, was richtig angewandt dem kirchlichen Orgelspiel grosse Frucht bringen wird. Es sind 103 Tonsätze von 25 Meistern, darunter viele unseren Zeitgenossen unbekannte oder selten zugängliche. Der Inhalt ist, wie die Ueberschrift andeutet, zunächst aufs Lehrhafte hin ausgewählt, aber in dem höheren Sinne, dass das Beste, was die Schule giebt, etwas mehr als Schule sein soll, oder umgekehrt: dass nur Gesun-

des und Gehaltvolles das richtige Futter ist, woran die Jugend gedeihen kann; — denn Alles, was nur für die Schulzeit ist, um nachher vergessen zu werden, ist auch für die Schule zu schlecht. Ein einsichtiger Freund, des liturgischen und künstlerischen Bedürfnisses als thätiger Geistlicher kundig, äussert sich darüber: »Unsere jungen Orgel-Aspiranten hungern mehr als ein Mensch sagen kann nach consistenter Speise, nach Hülle und Fülle, Klarheit und Wahrheit, seit alles schaal geworden ist wie Träber, woran ein selbstgefälligeres Zeitalter sich zum Schein gesättigt hat. Manches, was einst classisch hiess, gilt nicht mehr dafür; man lernt nichts Rechtes, weil das Gelernte nicht das Rechte scheint — — Freilich ist der fehlende Schlüssel zu dem gesuchten Schatz nicht zu finden bei den Kunstgenossen der Hugenotten, Afrikanerin und Meistersinger . . . wie sollte das Gezücht solcher Züchtlinge die heilige Zucht der lebendigen Tradition über sich ergehen lassen!« —

Mag auch dieses Wort des väterlichen Liebeszornes eifriger lauten als es in der That berechtigt scheint: sicherlich wird noch manch Wasser ins Meer fliessen, bevor unsere leitenden Behörden es den Kunstschulen zur Pflicht machen, statt der heut üblichen Langfingerei vielmehr diejenige Sang- und Orgelkunst zu lehren, welche der gemeinen Christenheit wahrhaftig Erbauung bringe. Danken wir also einstweilen denen, die auf Hoffnung säen und den Erfolg einem Anderen überlassen. Schon seit mehr als 20 Jahren hat Franz Commer in Berlin werthvolle Orgelsachen veröffentlicht, die noch nicht so bekannt sind wie sie verdienen: ist ihre Tendenz auch mehr auf Historisches und Künstlerisches gerichtet, so eignen sich doch viele Stücke auch zu kirchlichem Vortrag. Auch das schwäbische Orgelspielbuch von Kocher, ausdrücklich für die Schule bestimmt, enthält werthvolle Sätze, die als Vor- und Nachspiel in der Kirche brauchbar und angenehm sind. — Das vorliegende Riegel'sche Heft nun hat den eigenthümlichen Vorzug, die künstlerische und liturgische Richtung in einer gewissen Einheit des Stiles*) zu verbinden, indem es einfach verständliche Stücke zur Erbauung des Gemüthes bringt, nicht zur Förderung oder Bewährung irgend einer Virtuosität, es sei denn, dass man virtuos heisse, was klar ohne Eitelkeit, aber mit innigem Vortrage das Gewollte zu Tage bringt. Keineswegs soll damit alles Spätere, was ausser dem Bereich des classischen Contrapunkts liegt, von der Schule ausgeschlossen sein: nur das Grundlegende, ohne welches die spätere Kunst nicht zu ergründen, die liturgische Herstellung nicht zu sichern ist, soll den Fähigen und Ernstgesinnten eröffnet werden.

Die Tonsetzer, ausser Seb. Bach und Riegel alle den ersten Jahrhunderten seit der Reformation angehörig, sind überwiegend Italiener aus der älteren Kirche; doch ist der mindere Theil, die evangelischen Tonsetzer, durch ebenbürtige Tonsätze hinlänglich vertreten, um jenes Uebergewicht nicht zu scheuen. Dies zu erwägen ist nicht gleichgültig, weil eben hier, im Gebiete der schönen Kunst, die abendländischen Kirchen eine Näherung zu einander haben, die ein sonderbarer Schwärmer die einzige heut mögliche Union nannte. Wie viel auch Wahres hieran sein mag: gewiss ist, dass in der (kirchlichen) Kunst die vielspältige Christenheit sich besser einversteht als irgendwo, ohne damit die Besonderheit der Völker und Bekenntnisse zu zerstören: vielmehr scheiden sich die Individualitäten mit wachsender Zeit immer bestimmter: aber je gründlicher durchgebildet die Sonderheit, desto fähiger ist sie, edle Werke zu erzeugen, die über den beschränkten Raum ihrer Heimath hinaus wachsen. Darum sind die frommen Künstler von Rom und Wittenberg mit dauernden Kunstwerken gesegneter als irgend eine andere Kirche, und darum sind sie allein fähig nicht nur das Ganze zu begreifen, sondern auch den einzelnen Gegner zu verstehen, lieben und ehren.

Von lutherischen Tonsetzern sind in Riegel's Heft sechs würdig vertreten: Heinrich und Sebastian Bach, Eberlin, Hassler, Pachelbel, Mich. Prätorius, Froberger und Kerl, geborene Sachsen, mögen auch hieher gehören, doch ist es nicht so beglaubt wie bei den anderen. Leicht erkennt man bei Hassler und S. Bach die Lust am deutschen Kirchenlied: dreimal ist die Weise »Vater unser im Himmelreich« zum fugirten Thema gewählt; sogar der katholische Orl. Lasso, dessen Motetten oft an deutsche Lieder anklingen, hat hier (S. 78) die erste Zeile »Was mein Gott will, das gescheh allzeit« zum Thema eines markigen Präludiums genommen. — Die Themen der übrigen scheinen meist frei gewählte, doch mögen manche aus alten *Cantus firmi* entlehnt sein.

Sehr erwünscht wäre, sowohl in diesem als in vielen anderen Fällen über Original und Quelle Nachweis zu erhalten: dies gilt insonderheit von den mancherlei fugirten Sätzen, die eine vocale Anlage verrathen. Es ist nicht philologische Neugier allein, die solchen Nachweis wünscht: es hilft auch zum Lernen und Weiterdenken, die Urgestalt mit der umgewandelten zu vergleichen. So ist z. B. von Palestrina und Asola schwerlich etwas rein Instrumentales hinterlassen; wird dem Anfänger hierüber ein Wink ertheilt, so öffnet es den Sinn zur Unterscheidung des Gesungenen und Gespielten.

Von den einzelnen Stücken genauer zu berichten, würde ohne weitläufige Beispiele wenig helfen; heben wir nur das Wichtigste heraus. Der ziemlich unbekannte Fasolo hat die grösste Zahl im Buche, 23 Tonsätze: er verdient es wohl wegen der leichten, flüssigen und anmuthenden Factur; ungewöhnlich für seine Zeit (1640) ist die häufigere Einführung von Terzenläufen, z. B. S. 57, 58. — Ihm zunächst steht Frescobaldi mit 15 Sätzen, von durchgängig strenger Arbeit und ernstem männlichen Tone; auch Rein-Instrumentales tritt hervor, namentlich in der chromatischen Fuge S. 37, die wie manches Andere z. B. von Muffat und Seb. Bach nicht mehr reines Dorisch, sondern modernes Moll zur Grundlage haben. (Von S. Bach hat wohl nur die berühmte Toccata, welche *modo dorio* überschrieben ist, die alte Tonart zur Grundlage, wenn sie auch oft darüber hinausgeht.) — Den freudig heroischen Grundzug, der Hassler eigenthümlich ist, nehmen wir auch hier wahr; das schöne Präludium S. 59, von allen gegebenen Stücken das längste, scheint ursprünglich instrumental, nicht sowohl wegen unsingbarer Stellen, als wegen der rhythmischen Anlage. Der letzte Satz von Ivo de Vento könnte wohl einem Madrigal entlehnt sein; er ist sehr sangbar und anmuthig.

Für die zu erwartenden späteren Hefte würden wir den fleissigen Herausgeber dringend darum bitten, etwas mehr für die Bequemlichkeit der Leser zu sorgen, erstlich durch alphabetisches Register, zweitens durch vollständige Quellen-Angabe, drittens dadurch, dass dem an Händen und Füssen gebundenen Organisten das Umblättern mitten im Takt erspart werde. Die Ausstattung ist so trefflich, ja glänzend, dass auch so bescheidene Wünsche wohl ihre Statt finden mögen. Der Druck ist correct; ausser den am Schluss angeführten *Errata* bemerkten wir noch: S. 23 Z. 7 T. 7, wo der Bass *B* statt *H* zu singen hat, ebenso der Sopran S. 24 Z. 3 T. 4 — und die unbequeme Stellung der Pausenzeichen S. 72, 78.

E. Krüger.

*) Nur würden wir angenehm und angemessen finden, wenn in etwaigen späteren Heften die Einheit der Tonart nichtorgirt würde. Ein halb Jahr lang immerfort *modo dorio* — das ist eine harte Zumuthung für ein junges Gemüth.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Frankfurt a. M.** *W.* Das vorletzte Concert des Museums brachte uns zur Eröffnung die hier noch nicht gehörte Ouvertüre zu »Julius Cäsar« von R. Schumann. Der Anfang des Werkes zeigt den Componisten in seiner energischen Weise, welche man bei seinen Instrumentalsachen so häufig findet, bei seinen grösseren Gesangwerken nicht selten mit Bedauern vermisst. Jene Ouvertüre aber behielt für mich etwas Einleitungsmässiges; ich wartete lange auf einen fliessenden Allegrosatz, der nicht kam; möglich, dass bei öfterem Hören der Eindruck andere wird, namentlich kann die Ouvertüre vielleicht als wirkliches Einleitungsstück, wenn das Trauerspiel darauf folgt, besser am Platze sein. Einige Mitglieder des Cäcilienvereins sangen hierauf gemischte Quartette: »Wanderers Nachtlied« von Hauptmann und »Am Bodensee« von Schumann. Herr Hugo Heermann trug Mendelssohn's Violinconcert mit grosser Reinheit, Sicherheit und Nüancirung vor. An zwei weitere Quartette — von Mendelssohn — schloss sich das Adagio aus Spohr's neuntem Concerte, von Herrn Heermann mit besonderer Zartheit gespielt. Den zweiten Theil bildete Beethoven's siebente Symphonie. — Auch der letzte Abend des Museums brachte noch einige für uns neue Nummern. Zunächst das Violoncello-Concert von Schumann. Der Componist hat hier offenbar die Idee, das Orchester aus seiner dienenden Stelle heraustreten zu lassen, es nicht dem Soloinstrumente unterzuordnen, ihm auch nicht gegenüber zu stellen, sondern es mit ihm zusammen zu verarbeiten; hieraus entsteht dann ein Orchesterstück mit obligatem Violoncello, eine Mischgattung, mit welcher ich mich vorläufig nicht befreunden kann. Herr Grützmacher aus Dresden that sein Möglichstes, das Stück zur Geltung zu bringen. Wenn er mit der »Fantasie« eigener Composition grösseren Beifall erntete, so spricht dies allerdings noch nicht für den grösseren Werth derselben, aber eine naturgemässere Behandlung des Instruments ist immerhin ein nicht zu verkennender Vorzug. Die »Liebeslieder«, Walzer für Pianoforte zu vier Händen und für vier Singstimmen von Brahms waren die weitere Novität. Es war eine eigenthümliche Aufgabe, eine Anzahl Gedichte vom verschiedensten Versmaasse in den Walzertakt, so frei er auch behandelt ist, einzuzwängen. Dass Brahms zu allen schweren Aufgaben unserer Kunst Geschick hat, ist hinlänglich bekannt. Hier muss aber doch die Frage erhoben werden, warum man sich überhaupt eine solche Aufgabe stellt. Brahms hatte in erster Linie das Bestreben, das Gewöhnliche, naiv Tanzmässige zu vermeiden. Dadurch sind einige Rhythmen, die sich dem Texte nach ganz einfach hätten gestalten lassen, höchst gezwungen geworden. Allerdings klingt das nach Nichts weniger, als nach Walzer; aber dann muss ich abermal fragen, warum es denn doch Walzer sein soll? Dass das Werk übrigens interessant und merkwürdig ist, gebe ich immerhin zu und seine Vorführung war dankenswerth gleich der aller Orchesternovitäten dieses Winters. Zum Beginn dieses letzten Museumsconcerts wurde Mendelssohn's Melusinen-Ouvertüre, zum Schlusse die gesammte Egmontmusik — Clärchen: Frl. Hausmann aus Karlsruhe — vorgetragen. (Schluss folgt.)

* (Die Memoiren von Berlioz.) Ueber das Nachlasswerk des seltenen französischen Musikers und Musikschriftstellers bringt die »Neue fr. Presse« nachstehende Pariser Mittheilung. »Die Memoiren des Berlioz sind zwar schon vor längerer Zeit erschienen, sie erfahren aber erst nachträglich ihre Würdigung. So beschäftigte sich erst jüngst die Indépendance belge mit den Confessionen dieses Mannes, der bei der ungewöhnlichsten Begabung, die ihm Niemand bestreiten wird, dennoch an masslosem Grössenwahne litt und zu Grunde ging. Mit weniger Selbstüberschätzung und bei einer lustigeren Lebensanschauung würde er jedenfalls sicherer den Tendenzen, die er sein Lebtag verfolgte, Geltung verschafft haben. Weil er auf sein Ziel schwerfälligen Ernstes und mit verbittertem Humor losging, schlug ihm sein Streben im Grossen und Ganzen fehl, und er musste sehen, dass fremde Hände von dem Acker, den er im Schweisse seines Angesichts gepflügt hatte, die Früchte ernteten. Eigentlich ist Berlioz, wenn man überhaupt das in einer Zuchthauslaune erfundene Wort. »Zukunftsmusik«*) gelten lassen will, der impulsgebende Reformator für diese Richtung; als solcher aber sollte er den Kelch des Leidens bis zum Bodensatze leeren. Für die musikalische Reform, die er hervorgerufen, gepredigt und cultivirt hatte, fand sich nie eine geschlossene Gruppe von Jüngern und Anhängern zusammen. Man glaubte nicht an den neuen Cultus und man glaubte nicht an seinen Propheten. Er erschöpfte sich in verzweifelten Anstrengungen, und die kleinlichen Zänkereien, die er veranlasste, gingen spurlos an dem Publikum vorüber. Da kam endlich der Tag, und das, was man »Zukunftsmusik« nannte, nahm das Interesse und die Aufmerksamkeit der Künstler und Kunstliebhaber in Anspruch, kampflustige Parteien bildeten sich und traten in die Schranken, eine gewisse Annahme und Auffassung des musikalischen Dramas gestaltete sich zum Ereigniss für ganz Europa, seltsame Formen und Lehrmeinungen wurden leidenschaftlich vertheidigt und angegriffen. Jetzt aber nannte man nicht seinen Namen! Ein Anderer leitete und repräsentirte die Bewegung. Mehr als zwanzig Jahre blieb die Menge bei den neuen musikalischen Versuchen indifferent; zwanzig Jahre hatte Berlioz seine ganze Energie aufgebraucht und seine Nerven angestrengt und erschüttert, um seinen Ideen Geltung und Nachdruck zu verschaffen. Und als diese musikalische Revolution ihren Widerhall fand, als man endlich das lustige Kampfspiel bei hellem Tage erlebte, verschwand er, wurde er von dem Platze, der jetzt kein dunkler mehr war, gestürzt; an dem Tage, als es eine Schule gab, war er nicht mehr oberster Leiter der Schule; ein Anderer war gekommen, über den man sprach, den man pries und beschimpfte, den die Gegner und Anhänger anerkannten. Armer Berlioz, dieser Hohn des Schicksals war zu hart und empfindlich! — Berlioz spricht an einer Stelle seiner »Memoiren« ein gewichtiges Wort über das journalistische Handwerk, dem er, weil die Kunst nicht einen goldenen Boden für ihn hatte, mit Leib und Seele verfallen war. »Man gebe mir Partituren zu schreiben, Orchester zu leiten, Proben zu dirigiren; man lasse mich acht, zehn Stunden mit dem Taktstocke in der Hand, ohne ein Begleitungs-Instrument zu haben, Choristen abrichten, und ich soll ihnen den Takt geben, vorsingen und die Octave halten müssen, bis ich Blut speie und der Krampf meinen Arm lähme; man lasse mich wie einen Commissionär Notenpulte, Contrebässe und Harfen tragen, und ich soll wie ein Zimmermann Latten vernageln müssen; man verhalte mich fernere in meinen Ruhe-Nachtstunden zum Corrigiren der Kupferstecher und Copisten: das Alles gehört zu meinem musikalischen Leben, und ich werde es ertragen, ohne mich zu beklagen und ohne es selbst zu beachten, wie ja auch der Jäger Kälte, Hitze, Hunger, Durst, Sonnenbrand, Regengüsse, Staub, Koth und tausend andere Unannehmlichkeiten und Beschwerden erträgt. Aber in alle Ewigkeit Feuilletons schreiben, um zu leben, nichts über nichts zu schreiben! Lauwarmes Lob der unerträglichsten Langweile zu spenden! Heute von einem grossen Meister und morgen von einem Dummkopfe mit dem nämlichen Ernste und in derselben Sprache zu sprechen! Seine Zeit, seinen Verstand, seinen Muth, seine Geduld an diese Arbeit zu wenden, ohne die Gewissheit zu haben, Missbräuche abzustellen, Vorurtheile zu beheben, die öffentliche Meinung aufzuklären, den Geschmack des Publikums zu läutern, Menschen und Dinge an ihren richtigen rangmässigen Platz zu stellen! Oh, das ist eben das Uebermaass der Demüthigung. Besser noch wäre es, Finanzminister eines verinderten Staates zu sein!« — In einigen Briefen, die Berlioz in seinen letzten Lebensjahren schrieb, zeigt sich die ganze Ermattung und Niedergeschlagenheit dieser armen, gequälten Seele. So schreibt er unter Anderem an eine Frau: »Ich lese wieder und wieder Shakespeare, Virgil, Homer, »Paul und Virginie« und Reiseberichte, ich langweile mich, leide schrecklich an einer Nervenkrankheit, die mich seit neun Jahren in Beschlag genommen und gegen die alle Aerzte ihr Latein erschöpft haben. Abends, wenn die physischen und die Leiden des Herzens und Geistes zu stark sind, nehme ich drei Laudanum-Tropfen und schlafe auf gut Glück ein. Wenn ich weniger krank bin und wenn ich auf die Gesellschaft einiger Freunde anstehe, gehe ich in die Nachbarschaft zur Familie des Herrn Damcke, eines deutschen Compositeurs von seltenem Verdienst, eines tüchtigen Professors, dessen Frau ein Engel an Güte mit einem Goldherzen ist. Man richtet sich nach meinem Humor, musicirt oder plaudert oder rollt zum Kamin ein Canapé, auf dem ich den ganzen Abend ausgestreckt ruhe, ohne auch nur ein Wort zu sprechen und mich mit meinen herben Gedanken beschäftigend. Das ist Alles, Madame. Ich schreibe nichts mehr, ich componire nichts. Die musikalische Welt in Paris und auch anderswo, die Art und Weise, wie die Künste gepflegt, die Künstler protegirt, die Meisterwerke geehrt werden, erregt meinen Ekel oder versetzt mich in Wuth. Das würde eben beweisen, dass ich noch nicht völlig todt bin«.

*) Das Wort ist nicht in einer Zuchthauslaune von den Zukünftlern erfunden. Schon Wagner hat sich in einem Briefe an Berlioz bei Gelegenheit seiner Pariser Tannhäuser-Aufführung dagegen verwahrt und die Erfindung des Wortes »Zukunftsmusik« dem richtigen Vater zugesprochen, nämlich dem verstorbenen Professor Bischoff in Cöln, dem Herausgeber der früheren Niederrheinischen Musikzeitung. Bischoff war aber kein zukünftlicher Zuchthäusler, sondern, wie man sich wohl noch erinnert, ein Zionswächter des Classischen (die Cölner Schule mit eingeschlossen). *D. Red.*

ANZEIGER.

[78] Bei **A. Marcus** in **Bonn** erschien und ist in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben

Die

Musikalischen Schätze

der

königlichen und Universitäts-Bibliothek

zu

Königsberg in Pr.

aus dem Nachlasse Friedr. Aug. Gotthold's.

Nebst Mittheilungen
aus dessen musikalischen Tagebuchern

Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Tonkunst

von

Jos. Müller.

Erste Lieferung.

Preis 2 Thlr.

In Subscription 1 Thlr. 10 Sgr.

---

[79] Eine **Violine**, ächter Guarnerio aus einem Nachlass, ist preiswurdig zu verkaufen.

Näheres bei Herrn **von Bagen**, Magdeburg, Johanni-Kirchhof 2.

---

[80] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

W. A. MOZART.

Adagio für zwei Clarinetten und drei Bassethörner. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 12½ Ngr.

Andante aus der Serenade (in Cmoll) für zwei Clarinetten, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 12½ Ngr.

Allegrette und Menuett aus den Quartetten für Streichinstrumente Nr. 8 in Fdur und Nr. 7 in Ddur für Pianoforte übertragen von Charles Delioux. 22½ Ngr.

Drei Divertissements f. zwei Violinen, Viole, Bass u. zwei Hörner. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. Nr. 1 in D, Nr. 2 in F, Nr. 3 in B à 1 Thlr.

Fuge für das Pianoforte. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von G. Ad. Thomas. 12½ Ngr.

Türkischer Marsch (aus der Sonate für Pianoforte in Adur). Für Orchester instrumentirt von Prosper Pascal. (Am Théâtre lyrique in Paris als Zwischenact in der »Entführung aus dem Serail« eingelegt.) 8.

Partitur 17½ Ngr.
Stimmen complet 25 Ngr.
Jede Stimme einzeln à 1½ Ngr.

Op. 114. **Maurerische Trauermusik** für Orchester. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 12½ Ngr.

Serenade (in Esdur) für zwei Clarinetten, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 1 Thlr.

---

[81] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

MARSCH

für Orchester

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 108.

(Nr. 37 der nachgelassenen Werke.)

Partitur 20 Ngr. Stimmen 1 Thlr. Für Pianoforte à 2 ms. 17½ Ngr. Für Pianoforte à 4 ms. 25 Ngr.

---

[82] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Franz v. Holstein.

Op. 12. **Andante und Variationen** f. Pianoforte. 22½ Ngr.

Op. 13. **Reiterlieder** aus August Becker's »Jung Friedel, der Spielmann« für eine tiefe Stimme. 25 Ngr.

Nr. 1. Auszug: »Blas, Trompeter, blas das Lied«.
- 2. Vom langen Jörg: »Der lange Jörg stund immer vorn«.
- 3. Lustiges Reiterleben: »Holleh, hei! welch lustig Reiterleben«.
- 4. Der Trompeter bei Mühlberg: »Bei Mühlberg hatten wir harten Stand«.
- 5. Das gefeite Hemd: »Am Christnachtabend sass mein jüngstes Schwesterlein«.

Op. 14. **Tannhäuser:** »Frau Venus, o lass mich gehn geschwinde«. Romanze von Herm. Lingg. Duett für Sopran und Bass. 17½ Ngr.

Op. 15. **Vierzehn Lieder** für zwei weibliche Stimmen. (Im Freien zu singen.) 8.

Heft I. Partitur 10 Ngr.

Nr. 1. »Und wär' ich ein Vög'lein«, von A. Becker.
- 2. Im Sonnenlicht: »Sonnenlicht, Sonnenschein fällt mir ins Herz hinein!« von A. Becker.
- 3. Sonntagslied: »Sonntag ist's, und hörbar kaum klingen ferne Glocken«, von A. Becker.
- 4. Liebesleid: »Ach Gott, wie hat es sich gewend't«, von A. Becker.
- 5. Lockung: »Ich hört' ein Vöglein singen«.
- 6. Der Gärtner: »Auf ihrem Leibrösslein so weiss wie der Schnee«, von E. Mörike.
- 7. Die Rheinischen Schiffsleut': »Wie ich bin am Rhein gegangen«, von A. Becker.
- 8. Abends am Strande: »Das Mondlicht glättet die Wogen«.

Heft II. Partitur 10 Ngr.

Nr. 9. »O wie freu'n wir uns«, von Hoffmann v. Fallersleben.
- 10. Mägdlein am Brunnen: »Mägdlein an dem Brunnen stehn«, von A. Becker.
- 11. Nixenteich: »Die Wasserlilien im Wald«, von A. Becker.
- 12. Mausfallen-Sprüchlein: »Kleine Gäste, kleines Haus«, von E. Mörike.
- 13. Am See: »Still lieg ich in des Berges Klee«, v. A. Becker.
- 14. Nachtlied im Walde: »Da lieg' ich nun des Nachts im Wald«, von A. Becker.

Op. 16. **Fünf Lieder** für eine mittlere Stimme. 17½ Ngr.

Nr. 1. Am Bach: »Rausche, rausche, froher Bach«, von Fr. Oser.
- 2. Jägerlied: »Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee«, von E. Mörike.
- 3. Winterlied: »Geduld, du kleine Knospe«, v. A. v. Platen.
- 4. Als ich wegging: »Du brachst mich noch bis auf den Berg«, von Claus Groth.
- 5. Komme bald: »Immer leiser wird mein Schlummer«, von H. Lingg.

Op. 20. **Sechs Lieder** für eine Singstimme. 25 Ngr.

Nr. 1. Waldfräulein: »Am rauschenden Waldessaume«, von W. Hertz.
- 2. »Wenn Etwas leise in dir spricht«, von H. Lingg.
- 3. Im Frühling: »Blüthenschnee weht durch die Lande«, Ungenannter Dichter.
- 4. »Ich wohn' in meiner Liebsten Brust«, von Fr. Rückert.
- 5. »Sagt mir nichts vom Paradiese«, von Fr. Rückert.
- 6. »Gieb den Kuss mir nur heute«, von Fr. Rückert.

Op. 21. **Zwei Trauungslieder** von Th. Fechner für vierstimmigen Chor. 8. Partitur 10 Ngr. Stimmen à 2½ Ngr.

Nr. 1. »Das, was der Himmel hat gefugt.«
- 2. »Auf euch wird Gottes Segen ruhn.«

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 18. Mai 1870. **Nr. 20.** V. Jahrgang.

Inhalt: Das Oratorium auf der Bühne. 2. Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien (Fortsetzung). — Zur Musikpraxis und -Theorie des 16. Jahrhunderts. 4. Allgemeines. Ueber Aufführungen älterer Tonwerke (Fortsetzung und Schluss). — Aus Prag. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Das Oratorium auf der Bühne.

2.

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Ein dem genannten Tanzchore in Herakles ähnliches Stück findet man auch in der Semele. Es ist dies der sublime Chor »Nun schwellt der ewig junge Gott der Lieb' in euch die trunk'ne Brust«, nach der Ueberschrift *»alla Hornpipe«*, also in einem fröhlichen Tanzrhythmus vorzutragen und so plastisch schön gehalten, dass man den Tanz griechischer Liebesgötter auf einer griechischen Scene zu erleben glaubt. Man würde an ein solches Erlebniss nicht mehr glauben, wenn zu dieser Musik Sang und Tanz im Theater stattfänden.

Der zweite Act des Herakles verläuft auf derselben griechisch einfachen Scene in zwei verschiedenen Gemächern. Es ist absolut nichts darin, was undramatisch wäre, und Manches ist sogar direct theatralisch. Dejanira kommt in der zweiten Scene zu der gefangenen, ihr Unglück in voller Tiefe empfindenden Jöle, und es gelingt dieser nicht, ihren eifersüchtigen Argwohn zu verscheuchen; auf alle herzlich dringenden Worte erwiedert sie schliesslich nur: »Es ist nur zu wahr, dass er falsch ist«. Diese im Weggehen gesprochenen Worte vernimmt der eintretende Lichas, und schnell antwortet er als Einleitung zu einer neuen Scene:

Lichas. Wie, mein Gebieter?
Dejanira. Ein Verräther, Lichas,
Am Bund der Eh' und Lieb' und Dejanira.
Lichas. Falsch der Alkide? Unmöglich ist's!
(Arie) So wie ein Stern, der niederfährt,
Doch strahlend seine Bahn durchrollt,
So glänzend strahlt wie reines Gold
Des Helden Treue unversehrt.
Die Brust, die edler Muth beseelt,
Ist auch in Treue auserwählt.
Dejan. Du suchst umsonst zu leugnen seine Schmach!
(Ab.)
Lichas. Dies ist dein Werk, verruchte Eifersucht!
Chor.
Eifersucht, o Höllenfluch,
Folter der gequälten Brust u. s. w.

Das ist eine vollständige Theaterscene mit allen Eigenheiten der Bühne. Auch das Folgende geht so weiter. Hyllos tritt ein zu Jöle und gesteht ihr seine Liebe; sie weist ihn sanft ab. Diese Scene gehört poetisch zu dem Schönsten des ganzen Werkes. Ihren Abschluss findet sie ebenfalls in einem Chore »Holder Gott der Liebesglut«. Diese Chöre sind es nun, die uns sofort wieder an die Heimath erinnern, welcher das Ganze angehört und die oratorische Einheit sicher stellen; sie sind es zugleich, in denen Geist und Kern der griechischen Kunst, deren Spiegelbild wir hier schauen, gewahrt ist.

Die erste Scene nach der Verwandlung zeigt uns Herakles und Dejanira. Er giebt Versicherungen seiner Treue, geht aber, als diese nicht geglaubt werden, weiterem Gezänk aus dem Wege und schreitet zum Tempel, um für seinen Sieg das Opfer zu bringen. Dejanira, sich verlassen wähnend, übergiebt Lichas das reiche Nessuskleid, um es seinem Herrn zu überbringen als »ein Pfand versöhnter Liebe«. Freudig gehorcht er. Jetzt naht Jöle, der sie den geäusserten Argwohn abbittet, wodurch der Act in Liebe und Eintracht schliesst und auch so in dem Schlusschore ausklingt. Der ganze Act ist in seiner durchsichtig einfachen, psychologisch und dramatisch verlaufenden Anlage ein Meisterwerk. Ihre Einfassung und Ausdeutung erhalten die Scenen durch die sie abschliessenden Chöre, ganz wie im Griechischen; hierdurch wird die Handlung in den ethischen Aether erhoben. So war es auch im Griechischen, nur wissen wir nicht genau, wie die Alten es bewerkstelligten, um auf einer wirklichen Bühne diese wesentlich allgemeinen, ihrer Natur nach wenig bühnengemässen Chöre wirksam darzustellen; wir wissen dies trotz der vielfachen Nachrichten über das griechische Theater namentlich desshalb nicht, weil uns ein wesentlicher Theil ihrer Kunstmittel, die Musik, unbekannt ist. Aber soviel wissen wir aus Allem dennoch, dass jene griechischen Tragödien-Aufführungen nicht Dramen im Sinne des heutigen Theaters, sondern sammt und sonders mehr Darstellungen der dramatisch-musikalischen Dichtung, als einer in realistischer Treue vorgeführten Handlung gewesen sind, und dass den Griechen zu einer plastisch anschaulichen Darstellung der Chöre gewisse feststehende, durch lange festliche Gebräuche geheiligte Chormassen-Gruppirungen, -Aufzüge und -Tänze ganz wesentlich zu gute kamen, von denen unser Theater auch nicht die Spur erhalten hat. Ja noch mehr — aus jenen stereotypen chorischen Bewegungen sind die Tragödien- und Hymnen-Chöre geradezu herausgewachsen. Dies muss gesagt werden, um uns vor der Träumerei zu bewahren, es werde das, was den Griechen möglich gewesen,

auch uns möglich sein und es könnten desshalb Chöre wie »Krönt den Tag mit Festesglanz« — »Eifersucht, o Höllenfluch« — »Nun schwellt der ewig junge Gott« und alle übrigen wirklich eine bühnen-dramatische Gestalt annehmen. Wäre es in künstlerischem Sinne möglich, wir würden uns nicht dagegen sträuben, denn die Wirkung dieser Chöre würde dadurch erhöht werden; aber es ist so kunstwidrig, dass ihre Wirkung nicht erhöht, sondern im Korn vernichtet werden und in den »vorüberziehenden Wolken« untergehen muss.

Auch der dritte Act setzt die bühnenmässige Haltung der beiden ersten fort. Lichas bringt Kunde von dem durch das Festgewand angerichteten Unglücke, ganz wie auf der Scene, und ein herrlicher Chor schliesst den Vorgang ab. Sodann erblicken wir im Zeustempel den Helden in seinem Jammer, von dem Sohne beweint, gestützt und schliesslich weggetragen. Darauf im Palast Dejanira in gleicher Qual in einer ergreifenden Scene, die durch das Hinzutreten der Jöle auch dramatisch in hohem Maasse fesselnd ist. Die erregte Scene schliesst versöhnend durch den Eintritt der Priester, sowie der übrigen handelnden Personen, die verkünden, wie ein Adler den Sohn des Zeus aus dem Scheiterhaufen in die Götterheimath entführt und das heilige Orakel das Schicksal der Seinen bestimmt habe. Diese letzte ziemlich ausführliche Scene bietet nichts dar, wodurch sie sich von hunderten der Opern-Schlussscenen irgendwie unterscheidet. Das Werk bleibt sich also in seiner bühnen-dramatischen Anlage bis zu Ende gleich. Es ist noch bühnenmässiger gehalten, als Semele, obwohl dieser ein Operntext zu Grunde liegt. Ohne Zweifel ist es dasjenige oratorische Werk, welches den Anforderungen der Bühne am meisten entspricht und auch in dieser Hinsicht mit grösserem Geschick verfasst ist, als viele Operntexte. Sollte man es deshalb auf die Bühne bringen?

Schon Mancher ist auf diesen Gedanken verfallen, und es würde heissen eine Schwierigkeit nicht lösen, sondern ihr aus dem Wege gehen, wenn man einen solchen Gedanken einfach abweisen wollte. Zur Beurtheilung desselben ist freilich eben schon genügendes Material an die Hand gegeben, was hier zu wiederholen unnöthig wäre. Wir setzen nur Eins hinzu. Wenn ein Oratorientext stricte dramatisch gehalten ist, so hat dies für den Hörer den Gewinn anschaulicher Klarheit, weil ihm der Vorgang nach dem, was er von der Bühne her gewohnt ist, sehr leicht verständlich wird. Eine solche Anlage hat aber ihre genau zu bezeichnende Grenze, welche sie nicht überschreiten darf, und diese Grenze ist da, wo das einfache Recitativ aufhört und die musikalische Scene beginnt: wäre auch diese musikalische Scene, welche sich aus begleiteten Recitativen, Arien, mehrstimmigen Solosätzen und Chören aufbaut, noch bühnendramatisch gehalten, so würde das Oratorium zu einer Oper herabsinken. Dies ist auch bei den weitaus meisten Oratorien der Gegenwart wirklich der Fall, und als Bestätigung wie als Fortführung eines solchen Zustandes ist der verwegene Versuch anzusehen, das Oratorium überhaupt, auch das ältere und echte, jetzt auf die Bühne zu bringen. Bei einem wirklichen Oratorium ist die musikalische Scene nicht bühnendramatisch, aber alles, was an wirksamen Momenten von der Bühne her zu verwerthen war, haben geschickte Dichter und Tonsetzer sich sollen entgehen lassen. Das überaus lebhafte Zankduett zwischen Samson und Delila »Treuloser du — treuloses Weib« bricht plötzlich ab wie in zornigem Auseinanderlaufen, und dies wirkt bei richtigem Vortrage im Concertsaal besser, als es auf der Bühne der Fall sein kann, wo der äusserliche Vorgang immer etwas Störendes mit sich führt; auch idealer bleibt das Stück im Oratorium, denn auf der Bühne müsste eine so drastische Musik nothwendig zur Rauferei führen. Insofern ist das erwähnte Duett also wieder nicht nach der Bühne gemacht und zu gut für dieselbe. Was oratorisch componirt ist, wird durch Uebertragung in die Form der Oper entstellt und erniedrigt; dem Oratorium gegenüber ist die Oper eben das Geringere.

Das Eine, was wir nun obigen Bemerkungen beifügen wollten, ist dieses. Die Form des Textes für ein oratorisches Werk wird nach der Zweckmässigkeit gewählt, aber keineswegs ist dadurch die Form der Aufführung bedingt; diese hängt lediglich ab von der musikalischen Composition, also von demjenigen, wodurch das Werk zu einem Kunstwerke wird. Wenn der Text erzählend ist, so entsteht daraus kein musikalisches Epos, und ist er dramatisch, so entsteht kein Bühnendrama; ist er der Bibel entnommen, so entsteht damit keine Kirchenmusik, und ist er an dialogischen dramatischen epischen und lyrischen Partien eine Vereinigung verschiedener Dichtungsarten, so wird daraus musikalisch keineswegs eine neue Gattung von gleich bunter Mischung, sondern trotzdem ein so einheitliches Werk, wie bei irgend einem der übrigen Texte. Israel in Aegypten, Messias, Alexanderfest, Herakles, Samson, Frohsinn und Schwermuth — ihre Texte umfassen fast das ganze mannigfaltige Gebiet der Dichtungsarten, und ihre Musik ist dennoch so einheitlich oratorischen Stiles, dass die genannten Werke nicht weiter von einander zu unterscheiden sind, als durch die Mittel, welche der Componist zu einer charakteristischen Darstellung der verschiedenen Gegenstände gewählt hat. Nicht der Text bringt bei dem wahren Oratorium die Verschiedenheit hervor, sondern der Gegenstand. Und mit Recht; denn letzterer ist der Inhalt und Endzweck der Darstellung, der Text dagegen ist nur ein Mittel zum Zweck.

(Fortsetzung folgt.)

Berichtigung. In der vorigen Nummer S. 146, Sp. 1, Z. 42 statt »in reinem Glanze« lies »in *einem* Glanze«.

Zur Musikpraxis und -Theorie des 16. Jahrhunderts.

(G. von Tucher.)

1.

Allgemeines. Ueber Aufführungen älterer Tonwerke.

(Fortsetzung und Schluss.)

Darum haben die Alten Melodie und Harmonie, ohne welche beide Momente eine vollständige Musik nicht denkbar ist, mit einander dergestalt verbunden, dass keines derselben vor dem andern sich geltend macht, indem nach der Lehre ihrer Theoretiker die Harmonie nichts anderes ist als ein wohltönendes gleichzeitiges Erklingen verschiedener Modulationen, wodurch, wenn man die verhältnissmässig wenig vorkommenden Sätze *nota contra notam* (die mit dem Namen »uneigentliche Harmonie« bezeichnet werden, zu welchen auch die hin und wieder in mehr declamatorischer Form behandelten Tonsätze besonders in Messen grosser Meister gehören), ausnimmt, eine rhythmische Gliederung im oben angedeuteten Sinn ebenso unmöglich gemacht wird, als eine Scheidung der Melodie von Accorden. In dieser Verbindung liegt aber der Ausdruck der Einigung der blos subjectiven Empfindungen des einzelnen sowohl als aller Gemeindeglieder, in deren Unterordnung unter dem einen die Grossthaten Gottes (*Magnalia Dei*) verherrlichenden Gedanken.

Das rhythmisch melodische Element der Musik ist das Heraustreten der Innerlichkeit zu einem sinnlich wahrnehmbaren Aeusseren, die Stimmung der im Gottesdienst versammelten Individuen ein Zurückziehen aus dem weltlichen Alltagsleben in das eigene Innere des Herzens, ein Sammeln alles Sinnens, Denkens und Fühlens auf den einen Punkt, den Quell alles Lebens, und wo sich das Individuum äussert in Gebet und Gesang, geschieht es nicht ausserhalb dieser Gemeinschaft und nicht für andere, sondern in der Richtung auf Gott allein, weshalb sich auch die Gemeinde in grosse bauliche Räume von der Aussenwelt abschliesst und selbst das natürlich weltliche Licht durch farbige Darstellungen der Fenstergemälde, welche den Blick auf Göttliches Leben wenden sollen, gebrochen wird.

Allerdings ist der Kirchengesang auch ein Heraustreten des Innern in die sinnlich wahrnehmbare Aeusserlichkeit, aber indem er so auftritt, zieht er sich sogleich wieder in sich zurück, indem er mit den successiv eintretenden, ihren selbständigen Weg einschlagenden Stimmen die rhythmische Gestaltung, das Beharren in der Aeusserlichkeit, welche eine Vereinigung des Getrennten zu einem organischen Ganzen fordert, abschneidet. Der Kirchengesang bedarf solcher rhythmischen Gliederung wie die weltliche Musik nicht, er findet seinen Abschluss äusserlich in der Erschöpfung des Textes, seine innerliche Einheit in der vom Ganzen getragenen Empfindung.

Die alte Kirchenmusik jener Periode ist hauptsächlich, so viel als ausschliesslich Gesang, denn wenn sich auch Zeugnisse vorfinden, dass Instrumente in der Kirche mit verwendet wurden, sehr häufig namentlich die Orgel, so waren diese nur dazu bestimmt, in gleichem Gange mit den Singstimmen diese zu verstärken, nahmen daselbst, so viel wir wissen, niemals eine selbständige Stellung ein. Es ist kein neuer Gedanke, doch mag hier daran erinnert werden, dass wie die durch Erzittern eines Körpers erzeugte Luftschwingung und der dadurch vernehmbar gewordene Ton das Darlegen der innern Natur des Körpers ist, so der Gesang aus Menschenbrust auch die Manifestirung des in ihr wohnenden Gott verwandten geistigen Lebens, daher die menschliche Kehle das einzig wahre Instrument zur Kundgabe des Gott zugewandten Gemüths. Die Kirche hat es nicht verstanden, was ihrem eigenen Geist und Wesen entsprechend sei, als sie die Saiten-, Holz- und Blechinstrumente zu selbständiger, wenn auch den Gesang begleitender Ausführung von Tonformen zuliess, denn durch diese sind die ihnen verwandten, prägnant sich hervordrängenden Rhythmen und Figuren, Gestaltungen des weltlichen Sinnes eingekehrt, und es ist interessant, Werke der besten Meister der Mittelperiode, wie Caldara, Durante u. A., je nachdem sie mit Orchesterbegleitung oder für Singstimmen allein gesetzt wurden, mit einander zu vergleichen, wie letztere noch von dem grossartig ernsten kirchlichen Charakter durchweht sind, erstere aber weltlicher Verflachung sich zuneigen.

Mit Bewunderung sind wir gezwungen die Tiefe des Geistes der alten Tonmeister und Lehrer in Aufstellung der Gesetze zu verehren, mittelst deren jenes flüchtige, bewegliche Element des Tones in feste Gestaltungen, als Wiederklänge der verschiedenen Zustände des geistigen Lebens gebracht wird — ein Geisteswerk, welches die spätere Zeit kaum verstanden, viel weniger auf dem neu gewonnenen Boden der rhythmisch melodischen Musik zu reproduciren im Stande gewesen ist. Wir meinen die Vorschriften zur Begründung und Bewahrung der Charakteristik der einzelnen Tonarten, welche die moderne Musik um der vermeintlichen Härten und Unebenheiten willen in weichlicher Accommodation an das, was dem Gehörsinn schmeichelt, zu seichter Verflachung abgeschliffen hat. Damit verbindet sich aber eine weitere Betrachtung, welche wohl dazu dienen kann, zu tieferem Verständniss des wahren Wesens der alten Musik zu leiten, wenigstens derselben eingehenderes Interesse zuzuwenden. Man hat in den selbständigen Stimmenführungen der Tonsätze Joh. Seb. Bach's eine Vermittlung der Freiheit durch die Nothwendigkeit erkannt. Dieses Moment tritt in noch viel prägnanterer Weise in den Tonwerken jener älteren Periode hervor, so dass Bach in dieser Beziehung auf der Grenze zwischen alter und neuer Musik stehend erscheint. Indem nun die alte Musik durch die erwähnten Vorschriften über Kirchentöne und damit über Ambitus, Cadenzen und Schlüsse nach aussen hin streng abgeschlossene Grenzen gezogen hat, gewährt sie dagegen nach innen unter der Herrschaft von nur sehr wenigen Gesetzen (den »decem leges musicae«, Vanneo zählt deren gar nur acht auf) eine weit grössere Freiheit in der Stimmführung, als es die einen ganzen Berg von Vorschriften aufthürmende moderne Tonlehre gestattet, da hier das ganze weitschichtige Bereich der Accordenlehre ausgeschlossen ist und selbst der Takt sehr wenige, der Rhythmus aber so viel als gar keine der späteren Zeit angehörige Fesseln anlegt, woraus sich denn ein nicht zu verkennendes Abbild des christlichen Glaubenslebens im Allgemeinen gestaltet, nämlich die Wirksamkeit der göttlichen Vernunft, welche uns durch ihr Gesetz frei macht, indem sie uns bindet, uns gleichsam in sich hineinzieht und wegnimmt, was der Einigung unseres Willens mit dem göttlichen entgegensteht, welchem Abbilde die reflexionslose Unmittelbarkeit der schaffenden Tonkünstler jener Periode noch eine besondere Bedeutung zur Abspiegelung des Geistes und Wesens des christlich kirchlichen Lebens verliehen hat. Wie die durch Sonnenwärme und Feuchtigkeit emporgetriebenen Säfte der Pflanze deren Entwicklung schaffen bis zu der dem Lichte zugewandten und öffnenden Blüthe — wie Blutcirculation und spontane Bewegung der Organe des menschlichen Leibes nach empfangener Nahrung denselben in unausgesetztem Wachsthum der Vollkommenheit zuführen und durch ebenso stetige Regeneration erhalten, dass er werde und sei der Träger der Ebenbildlichkeit Gottes — so ist in dem Wogen und Weben der unabhängig neben einander laufenden, doch aber gebundenen Stimmen das Sehnen und Flehen, das Ringen, Streben und Jauchzen der aus Gott stammenden, durch sein Wort gestärkten, im Glauben mit ihm sich vereinigenden Seele, doch umwoben von der leidenschaftslosen Ruhe des Gottesfriedens dargelegt. Als aber die Zeit hereinbrach, da der Glaube nicht mehr der vollgültige Ausdruck alles Geisteslebens war, verlor sich zuerst (in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts) dieser Gottesfriede und es blieb nur die gereizte Unruhe in der Stimmenführung, die dann des sie einigenden Bandes entbehrend, das Band der rhythmischen Gestaltung im Heraustreten der Melodie mit der von ihr unterschiedenen Harmonie ergriff. Der Kirchengesang verlor seine objective Haltung, der noch nicht zu dem vollendeten Ausdruck des Geistes in der Wissenschaft hindurchgedrungene Subjectivismus setzte sich wie auf dem Gebiet des weltlichen Lebens mit allen seinen Irrthümern, Einseitigkeiten und zufällig beliebigen Aeusserungen, so auch im glaubenslos, daher formel und weltlich gewordenen Kirchengesang auf die angedeutete Weise an die Stelle des göttlichen Lebens der früheren Periode; derselbe wurde, je mehr dieser Gegensatz hervortrat, seines wahren geistigen Lebens beraubt.

Dass das Fallen der Schranken der alten Musik Thür und Bahn geöffnet hat der grossen und wirklich schönen Kunst der späteren und neueren Zeit, soll damit nicht im geringsten widersprochen, noch auch deren Werth nach dem Maassstabe der alten Kunst bemessen werden wollen. Man belasse vielmehr eine jede Kunst in dem ihr entsprechenden sich selbst geschaffenen Kreis. Wie die alte Musik keine Ausdrucksformen hatte für weltliche Musik, so ist auch die neue Zeit unfähig zum Schaffen echter Kirchenmusik; was sie auf diesem Gebiete her-

verbringt, ist nur Nachahmung der alten Kunst, ohne aber deren tiefe ergreifende Innerlichkeit zu erringen, oder sentimentale Gefühlsspielerei, die eben so weit von echter christlicher Kunst entfernt ist, als äusserlich formale Frommthuerei oder subjective Gefühligkeit von gesundem Christenthum. Man hüte sich aber mit eitler Selbstüberschätzung, die eben gerade die Eigenthümlichkeit und Kennzeichen des Subjectivismus ist, jene Manifestationen eines grossen, freilich nicht dem zeitlichen Leben angehörigen Geistes gering zu schätzen und als ein vergleichsweise Untergeordnetes, als rohe Anfänge einer erst in der Neuzeit zu ihrer wahren Entwicklung gelangten Tonkunst zu betrachten. Wer auf solcher Anschauung beharrt, hat freilich noch keine Ahnung von der Erhabenheit und Grösse der alten Kunst, giebt sich wohl auch lieber den leidenschaftlich gereizten, bodenlosen und darum launenhaft schwankenden Gefühlen hin, für welche allerdings die neue Musik reichlich Nahrung bietet, als den Aeusserungen eines kernhaften im Gottesbewusstsein ruhenden und dadurch veredelten Gemüthelebens.

Nach diesen Ausführungen wird sich so ziemlich von selbst ergeben, was zur Beantwortung der an die Spitze dieses Artikels gestellten Frage dient.

Den vollen ungetheilten Genuss eines Meisterwerks alter kirchlicher Tonkunst wird man wohl zunächst in einer katholischen Kirche und als Glied derselben haben oder sofern man im Stande ist sich bis auf einen gewissen Grad in deren Geist zu versenken, wohl auch in einer protestantischen Kirche bei einer musikalischen Liturgie, Verständniss und Empfänglichkeit vorausgesetzt, verbunden mit der oben erwähnten, für unsere Zeit nothwendigen Bildung, ausserdem aber in einer Umgebung und unter Umständen, welche ein Versenken in die geistige Tiefe der Tonschöpfung zulassen.*) Man hat hie und da nicht ohne Glück eigene Vocal-Concerte veranstaltet, bei welchen aber, wie in öffentlichen Oratorienvereinen und Singakademien, wenn man sich nicht auf eigentliche Oratorien beschränkt, sondern Werke der hier besprochenen contrapunktischen Kunst aufführen will, das Missliche nicht zu vermeiden ist, das Publikum, welches strengen Ernst nicht lange zu ertragen im Stande ist, durch unausgesetztes Vorführen solcher Tonwerke zu ermüden oder den Eindruck grosser Erhabenheit durch schwächliche Neuschöpfungen zu verwischen. Dasselbe findet mehr oder weniger auch in Privat-Singvereinen statt, obwohl da leichter nachzuhelfen ist. Unter allen Umständen ist aber bei öffentlichen Productionen wie in Privatkreisen ein successives Verschreiten, von Händel und S. Bach ausgehend, durch die Werke der Mittelperiode und die leichteren, einfacheren, in die Ohren fallenden Tonsätze der Meister des 16. Jahrhunderts sehr zu empfehlen, um allmälig in das Verständniss der grösseren Werke einzuleiten und damit einen ausserdem sich leicht dagegen geltend machenden Widerwillen zu vermeiden, der schwer wieder zu überwinden wäre.

Was die Aufführung der alten Musikwerke selbst betrifft, sie möge in der Kirche oder im Concertsaal, öffentlich oder in Privatvereinen erfolgen, so kann man es nicht anders als einen auf Mangel des Verständnisses beruhenden Missgriff bezeichnen, wenn Manche die Langeweile, die sie bei diesen Werken empfinden, aber nicht eingestehen mögen, vertreiben wollen durch ein versuchtes Piquantermachen vermittelst übereilten Tempos oder Wechsels des Zeitmasses oder Einfügung dynamischer Vortragsmittel — alles dieses muss als der neuen subjectiven Kunst angehörige fremde, daher störende Zuthat bezeichnet werden und könnte äussersten Falls nur mit grosser Mässigung, vieler Vorsicht und feinem Sinn angewendet, worüber sich natürlich keine Vorschriften geben lassen, zugelassen werden. Viele der trefflichsten Tonmeister, besonders Palestrina sehr häufig, haben den verschiedene Empfindungen hervorrufenden Textesworten, in der Messe z. B. dem *descendit de coelis* — *crucifixus* — *ascendit* — *Sanctus* — *Benedictus* — *Osanna*, durch entsprechende Modulation, geänderte Anordnung der Stimmen oder durch Aenderung der Mensur Ausdruck gegeben. Dies berechtigt aber nicht unsere heutige Chorregenten durch eigenwillige Vortragsänderungen aus dem heiligen Gesang — man verzeihe das Wort — eine buntscheckige Comödie zu machen. Referent hat seiner Zeit die päpstlichen Sänger in Rom unter des trefflichen seligen Baini's Leitung singen hören, der sich hin und wieder und immer nur in der erst bezeichneten Weise Aenderungen im Tempo und Vortrag erlaubte; Referent trägt noch nach langen Jahren den gewonnenen Eindruck lebendig in den Ohren, kann sich aber doch nicht entschliessen, die ausnahmeweise in der Charwoche hervortretende kokettirende Virtuosität, mit der die Schnörkel und Zuthaten zu Allegri's Miserere vorgetragen wurden, zu billigen, wenn solche gleich alljährlich bei einem in den Geist der alten Kunst nicht eingeweihten Publikum aus allen Nationen »Furore« machten.

Wer aber mit reinem Verständniss und Hingabe des Gemüths den Klängen eines der grossen Meisterwerke jener Periode in entsprechender Aufführung gelauscht hat, kann sich unmöglich des lange in ihm fortwirkenden Eindrucks erwehren, dass er Töne aus einer andern Welt vernommen habe, ein Genuss ist ihm zu Theil geworden, der sich mit keinem aus einer andern Kunst herrührenden vergleichen lässt.

Referent wünscht, dass es ihm gelungen sei durch vorstehende Ausführungen bei recht Vielen das Interesse für die herrliche alte Kunst anzuregen und deren Verständniss anzubahnen, sowie den Beweis geliefert zu haben, dass das gespendete Lob nicht Erzeugniss einseitiger Gefühlsschwärmerei sei, sondern auf substantieller Grundlage ruhe.

Aus Prag. Mai 1870.

(**Politisch-musikalische Zustände. Das Conservatorium.**)

»*Peccatur intra muros et extra*« kann es mit Recht heissen, wenn man das Walten und Treiben, das Wühlen und Wüthen betrachtet, welches in den beiden, unsere Situation nach allen Richtungen beherrschenden feindlichen Lagern seit Jahren schon demiurit. Die politischen und mit ihnen folgerecht die nationalen und socialen Wirren und Zustände, welche sich hier aus der schroffen Gegensätzlichkeit zwischen Wien und Prag nach und nach bis zum äussersten Punkt ausgebildet, unter denen die Moldaustadt leidet und hinsiecht, sind im Munde der gesammten europäischen Journalistik, finden bald diese, bald jene, nach dem jeweiligen Parteistandpunkte mehr und minder grell gefärbte Erklärung. Der nicht wegzuleugnende, alle Schichten der Gesellschaft und Bevölkerung durchdringende Antagonismus bringt im öffentlichen und Privatleben Erscheinungen zu Tage, deren Zusammenhang mit den leitenden Tendenzen und Ideen der Politik nur Jenem verständlich werden kann, der inmitten des brodelnden Gährungsprocesses lebt und lebt, die sich immer mehr, stufenweise immer schroffer ausbildenden Folgen und Resultate in unmittelbarer Beobachtung verfolgt. Dem ferne Stehenden muss es nachgerade unbegreiflich scheinen, dass sich der Einfluss dieser ganzen politisch-socialen

*) Also nicht wie Referent vor einigen Jahren bei einem Musikfest zwei Tonsätze von Palestrina und Vittoria aufführen hörte, welchen die Ouverture aus Mozart's »Zauberflöte« voranging und die »Bildnissarie« aus derselben Oper nachfolgte. Niemand wird den hohen Kunstwerth von Ouverture und Arie leugnen wollen, doch aber die nicht zu rechtfertigende Gedankenlosigkeit solchen Arrangements nicht verkennen.

Misère selbst auf die kosmopolitischste aller Künste so verderblich gestaltet habe, wie es wirklich der Fall ist. Es würde zu weit führen, wollten wir die sich aus all diesem tollen Wirbel und Strudel allmälig feststellende Ausbildung des factischen Zustandes unseres Musiklebens näher motiviren. Genug, nicht nur die ausübenden Künstler sind ihrer politischen und nationalen Gesinnung nach gespalten, auch die Sympathien und Antipathien des Publikums, ja selbst der öffentlichen Kritik folgen ganz anderen Motiven, als jenen eines unparteiischen, rein künstlerischen Urtheils. Dass unter einer solchen Constellation an ein harmonisches Zusammenwirken der verbandenen, unter sich unharmonischen Kunstkräfte nicht zu denken, dass sich selbst die Theilnahme des Publikums, der Besuch öffentlicher Productionen nicht nach den Erwartungen, welche das Programm zufolge dessen, was es verspricht und zufolge der Qualification der Ausübenden in Aussicht stellt, richtet, gehört schon seit Jahren zu den Anomalien des hiesigen Musiklebens. Der dualistische Zwiespalt hat es in seiner zersetzenden Wirksamkeit dahin gebracht, dass in dieser Beziehung nicht mehr die wesentlichen Motive, sondern Nationalität des Dirigenten, der Mitwirkenden und bei Gesangsaufführungen selbst die Sprache des Vortrags für diesen und für jenen Theil des Publikums als ausschliessliche Bestimmungsgründe gelten. Wie wir in Prag (für eine Stadt von im Ganzen kaum 200,000 Einwohnern ein Unicum) zwei Opern, eine deutsche und eine böhmische, in selbständigen Besetzungen haben, so theilen sich auch die öffentlichen Musikausstellungen, Concerte und Akademien in disparate Kategorien; die nothwendigen, bereits angedeuteten Consequenzen ergeben sich von selbst. Zwar scheint sich jetzt eine Umkehr zum Besseren einzustellen, man scheint sich, müde des langen Zanks und Haders, aus dem Hexensabbath politisch-nationaler Kakophonie mit Gewalt in den Schooss der ausgleichenden, versöhnenden Kunst flüchten zu wollen; doch die Schwingungen eines so schrillen Trubels hallen lange nach, und wir bezeichnen nur schüchtern den noch immer problematischen Beginn einer neuen Periode als den einer besseren. Die eben beendete Saison zeichnete sich wenigstens durch das, was und wie es geboten wurde, vor ihren Vorgängerinnen des letzten Decenniums und dadurch aus, dass sich die Theilnahme des Publikums nicht blos als eine fast durchgängig sehr rege, auch als eine die widerstrebendsten Elemente zum grossen Theil vereinende gestaltete. Vor Allem ist es das Conservatorium der Musik, dem das Verdienst zukommt, dieses Panier seit Jahren hoch getragen zu haben. Der objective, ausschliesslich künstlerische Standpunkt, den das Institut stets einnimmt, und die Vorzüglichkeit seiner Leistungen, welche Alle, mögen sie nun dieser oder jener Partei angehören, mit Befriedigung erfüllen müssen, erklären dies leicht. Das Conservatorium, bekanntlich das der Zeit nach erste in Deutschland, hatte als von dem Vereine zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen errichtetes Privatinstitut seit 1848 unter der Ungunst der Verhältnisse viel zu leiden, manche vitale Katastrophe zu bestehen. Die materiellen Mittel nahmen im Drange zwingender Verhältnisse erschreckender Weise ab; die Einnahmsquellen versiechten immer mehr und mehr, so dass selbst das Gründungscapital des Instituts angegriffen werden musste. Hätte demselben in Zeiten der Noth die nicht genug anzuerkennende Opferwilligkeit des Präsidenten der Gesellschaft, des Grafen Albert Nostiz, die Energie des ihm beigegebenen Baron Behusch nicht unter die Arme gegriffen: gewiss, Böhmen hätte im Sturme der Wiener Centralisationsära eines seiner herrlichsten, von dem edelsten Patriotismus errichteten und erhaltenen Institute verloren. Die schlimmsten Tage scheinen nun, Gottlob, vorüber. Die sich in den Reihen der beitragenden Mitglieder während mehrerer Jahre immer empfindlicher machenden Lücken durch deren zahlreichen Austritt füllen sich nach und nach wieder, indem sich neue melden und Ersatz bieten; der Landtag hat auch bei seiner letzten Diät die Unterstützung des Instituts aus Landesmitteln auf den jährlichen Beitrag von 8000 fl. österr. Währung erhöht. Diesen erfreulichen Aufschwung hat die vaterländische Anstalt natürlich zunächst den Bemühungen der Vereinsdirection zu danken. Dass aber dieser es gelungen, das Interesse der Hauptstadt und des Landes für selbe wieder so rege, für sie im besten Sinne des Wortes Propaganda zu machen, kommt auch zu nicht geringem Theil auf Rechnung des Aufschwungs, den die Anstalt unter dem neuen artistischen Regime genommen. In das pädagogische Wirken und Walten ist ein neuer Geist, neues Leben gedrungen. Zu den bewährten alten Lehrkräften für die einzelnen, das ganze Orchester umfassenden Instrumente sind neue, mit eben so viel Talent wie Lust und Liebe zu ihrem Berufe ausgestattete gekommen, unter denen vor Allen der jetzige Director des Conservatoriums zu nennen. Herr Krejčí ist ein Musiker, der seine seltene pädagogische Begabung als Leiter der hiesigen Organistenschule, als Ersatzmann seines Vorgängers Pitsch bereits glänzend bewährt hat. Seine vieljährige Wirksamkeit als Chorregent und Leiter der Kirchenmusik an der hiesigen Kreuzherrenkirche bezeichnet ihn als eben so tüchtigen wie routinirten Dirigenten, seine Leistungen auf dem Gebiete der productiven *Musica sacra* als einen Componisten seltener Begabung. Ein tief gebildeter, in allen Fächern der Contrapunktik und strengen Disciplin praktisch versirter Theoretiker, neigte sein compositorisches Talent seit je dennoch zu der neueren, um nicht zu sagen romantischen, vor dem blossen verknöcherten Formalism zurückschreckenden Richtung der neuen Zeitströmung und bewahrte ihn vor der nun auch in der Kirchenmusik überwundenen blossen Schablone eben so, wie vor jener trocken-kühlen, traditionellen Dogmatik, welche ihr Heil ausschliesslich in der sogenannt objectiv-erhabenen Ausbreitung formaler Gelehrsamkeit und Spitzfindigkeit zu finden glaubt. Dieser Umstand fällt bei Krejčí, als Director des Conservatoriums, schwer ins Gewicht. Auf der Basis nicht zu umgehender Fundamentalsätze der Musikwissenschaft fussend, verschliesst sich seine Wirksamkeit nicht vor dem Luftzuge der neuen Strömung und bewahrt, so wie er sich selbst von den Banden der alten Disciplin zu emancipiren verstand, die ihm anvertrauten Schüler eben so, wie das Institut vor den Gefahren einer blossen Scholastik*). Lassen sich manche Momente in der Organisation des Conservatoriums, als einer musikalischen Hochschule, vielleicht auch nicht anerkennend hervorheben, die Einwendungen, die hie und da gemacht werden können und auch gemacht werden, kommen zumeist auf Rechnung des Unzureichenden der materiellen Mittel und anderweitiger Verhältnisse, jene aber, welche die pädagogisch-artistische Leitung selbst treffen könnten, auf den Uebereifer, so bald und so viel als möglich das Höchste leisten zu wollen. Dem Director, der nicht nur den theoretischen Gesammtunterricht, sondern auch die Orchesterschule zu leiten hat, stehen die Lehrer der einzelnen Instru-

*) Ein sehr zweifelhaftes Lob. Dogmatik und Scholastik sind ganz schöne Dinge, wenn sie die daurend wahren Grundsätze der Kunstübung und Kunstlehre einschliessen, und bringen mehr Segen als moderne Luftzüge. Möchten doch zunächst unsere Lehrer dies erkennen! Dass in der Zeit von 1820 bis 1850 auf unsern Musikschulen viel todter Formelkram herrschte, ist leider wahr; aber dies wird man nur bessern und den Zögling nur dann in die lebendige Kunst einführen können, wenn man auf diejenigen Werke und Grundsätze wieder zurück geht, deren Verlassen eben das verknöcherten Formalismus hauptsächlich erzeugte. In der Kunst an sich giebt es weder Modernes noch Altes; es giebt nur Gutes und Schlechtes, Vollendetes und Mangelhaftes. Die bildende Kunst hat dies längst erkannt: wann werden wir Musikanten es lernen? Von dem Gesange, dem Alpha und Omega aller Musikbildung, lesen wir im obigen Berichte leider garnichts, und doch heisst es unter Oesterreichs Völkern »Böhmen können singen«. *D. Red.*

mente zur Seite. Von diesen bedürfen die Veteranen (leider hat das Institut eine ausserordentliche Lehrkraft durch den Tod des ausgezeichneten Contrabassisten Hrabě verloren) keiner besonderen Hervorhebung, sie haben die Herolde ihrer Tüchtigkeit in allen Kapellen und Orchestern Europas, ja der Welt. Einen besonderen Gewinn registrirt das Conservatorium in der Neubesetzung der Violinschule durch Hrn. Bennewitz, selbst einer der ersten jetzt lebenden Geigenvirtuosen, und jener des Violoncells durch Hrn. Hegenbarth, der sich als nicht minder tüchtige Lehrkraft erweist.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

*** Leipzig.** —*ff*— (Oper.) Grosse Thaten bereiten sich gewöhnlich in der Stille vor und treten dann plötzlich um so wirksamer vor die Oeffentlichkeit. Gerade so mochte es unsere Oper während des verflossenen Monats. Sie enthielt sich aller bedeutsamen Leistungen, die nothwendigsten, von ihr geforderten Lebensäusserungen bestanden in der Repetition Flotow'scher Opern, wie Marthe und Stradella, oder wie Rossini's Barbier und Donizetti's Regimentstochter. Selbst die unlängst neueinstudirten Spielopern: Der schwarze Domino, der Postillon von Longjumeau und Fra Diavolo waren nicht im Repertoire zu bemerken. Endlich trat das in der Stille Vorbereitete glanzvoll ans Licht. Wagner's »Lohengrin«, hier seit langen Jahren nicht gegeben, war dem Publikum fast eine Novität und erfreute sich einer im Ganzen sehr gelungenen Aufführung und von Seiten des Publikums einer sehr warmen Aufnahme. Die trockeneren und öderen Stellen der Partitur waren zweckmässig gekürzt worden, wodurch die musikalisch anziehenderen und bedeutsameren Partien des Werkes frischer hervortreten und das Bedenkliche des Wagner'schen Princips, das im Lohengrin noch nicht einmal bis zur äussersten Consequenz fortgeführt erscheint, sich weniger fühlbar machte. Die Hauptdarsteller, die Damen Zimmermann und Borée (Else und Ortrud) und die Herren Gross, Lehmann, Hertzsch und Ehrke (Lohengrin, Telramund, König und Heerrufer), leisteten durchaus Anerkennenswerthes. Die kleineren Partien der brabantischen Edlen waren in den Händen bewährter Solokräfte (der Herren Rebling, Schmidt und Weber), welche zugleich den Männerchören bei den bedeutendsten Chorsätzen zur Unterstützung dienten, deren Ausführung aber trotzdem, wenigstens bei den ersten Aufführungen, sehr zu wünschen übrig liess. Die Ausstattung war, wenn auch nicht prächtig, doch geschmackvoll und angemessen. Die gute Aufnahme, welche der »Lohengrin« fand, scheint die Direction zum Einstudiren auch anderer Wagner'scher Werke zu ermuthigen. Gegenwärtig ist der »Fliegende Holländer« in Angriff genommen, für die nächste Wintersaison werden sogar die viel gepriesenen und viel geschmähten »Meistersinger« verheissen. Um während der Messzeit, wo im neuen Theater die Oper als alleinige Gebieterin thront, mit dem »Lohengrin« zu alterniren, sind zwei ältere Werke neu einstudirt worden: Auber's »Maskenball« und Meyerbeer's »Dinorah«, ohne grossen Anklang beim Publikum zu finden, trotzdem Frau Peschka in der Titelrolle der letztgenannten Oper ihre Virtuosität in vollem Brillantfeuer strahlen und funkeln liess, und im letzten Acte des »Maskenball« der Balletmeister das Möglichste gethan hatte, die Augen schaulustiger Messfremden zu ebloniren. An Stelle unserer erkrankten jugendlichen dramatischen Sängerin Frl. Zimmermann (die zu allgemeinem Bedauern zum Herbst von uns scheidet, um einem ehrenvollen Rufe an das Dresdener Hoftheater zu folgen) hörten wir Frl. Reiss vom Hoftheater zu Weimar als Elsa im »Lohengrin« und Frl. Meissner vom Hoftheater zu Cassel als Irene im »Rienzi«. Beide Damen, obwohl an Glanz der Stimme und Reiz der äusseren Erscheinung gegen Frl. Zimmermann zurückstehend, hinterliessen wegen echt künstlerischer Verwendung ihrer Mittel und durchdachter Auffassung ihrer Partien einen sympathischen Eindruck. Da im Personalbestand unserer Oper auch anderweitige wesentliche Veränderungen bevorstehen, so bot das Bestreben, die dadurch entstehenden Lücken passend auszufüllen, Gelegenheit zu mehrfachen Gastspielen. Fräulein Schneider wird uns schon bald verlassen und durch Fräul. Mühlknecht vom grossherzogl. Theater zu Darmstadt ersetzt werden. Für die von Frl. Schneider innegehabten Mezzosopran-Partien und zum Ersatz für den Alt von Frl. Borée, die einen Engagementsantrag an die Wiener Hofoper anzunehmen Willens war, gastirte Frl. Rosa Baldamus, seit mehreren Jahren ein beliebtes Mitglied der Dresdener Bühne. Mit ihrem ersten Debüt als »Gräfin« in Figaro's Hochzeit war Frl. Baldamus weniger glücklich als bei ihrem zweiten Auftreten als Azucena in Verdi's »Troubadour«. Für Mozart'sche Musik fehlt es der Tonbildung der Künstlerin an Leichtigkeit, dem Vortrage an Feinheit und Beseeltheit. In der stark realistischen Tonsprache Verdi's fühlte Frl. Baldamus sich anscheinend weit heimischer. Hier brachte sie ihre in der Mittellage volle und kräftige Stimme zu bester Geltung, und dem Vortrage fehlte es nicht an Schwung und Feuer. Wegen Verbleibens von Fräul. Borée an hiesiger Bühne führte das Gastspiel des Frl. Baldamus zu keinem Resultat. Mit ihr zugleich gastirte Herr Schwartz vom Landestheater zu Linz als Graf Luna, ohne trotz schöner Stimmmittel die Gunst des Publikums zu erringen. Die gesangliche Leistung des genannten Herrn war allerdings eine wenig fertige, Vortrag und Spiel durchaus interesselos, sodass seine Acquisition für den uns leider verlassenden Baritonisten Lehmann keinen Ersatz bieten dürfte. Frl. Slevogt von der deutschen Oper zu Rotterdam gastirte als Marie in Lortzing's »Waffenschmied« und in einigen Parodie-Opern von Offenbach und Suppé, ohne besonderen Eindruck zu machen. In gesanglicher Hinsicht sind die Leistungen des Frl. Slevogt wohl anständig, aber keineswegs bedeutend, und für eine Possesoubrette fehlt es ihr durchaus an Laune und gutem Humor.

*** Leipzig.** —*ff*— (Concerte.) Noch ist über einige Nachzügler unserer glücklich absolvirten Concertsaison zu berichten. Am letzten Busstage führte der Riedel'sche Verein zum Andenken an das hundertjährige Geburtsjahr Beethoven's dieses Meisters gewaltige *Missa solemnis* auf, deren Ausführung zu den tüchtigsten Leistungen des genannten Vereins gehört. Auch dieses Mal ist sie als eine im Ganzen sehr gelungene zu bezeichnen, wozu unser treffliches Gewandhausorchester nach Kräften mitwirkte und die vorzügliche Besetzung der Solopartien (durch Frau Otto-Alvsleben und Frau Krebs-Michalesi aus Dresden, Herrn von Milde aus Weimar und Herrn Rebling vom hiesigen Stadttheater) ebenfalls das Ihrige beitrug. Das Violinsolo im *Benedictus* wurde von Herrn Concertmeister David sehr schön gespielt. — Dem Herkommen gemäss hörten wir am Charfreitag Bach's »Matthäuspassion«, dieses Mal an Stelle des nach London verreisten Kapellmeister Reinecke unter der von früher her rühmlichst bekannten Direction von Dr. Julius Rietz aus Dresden, der, obwohl ihm nur wenige Proben selbst zu leiten vergönnt war, dennoch eine vorzügliche Aufführung ermöglichte. Besonderen Dank verdient es, dass der Choral im ersten Chor von Knabenstimmen allein gesungen wurde, der so, trotzdem die von Mendelssohn sanctionirten und das Stimmgewebe des Doppelchors sonst zerreissenden Posaunen in Wegfall kamen, vollständig deutlich zu Gehör kam. Auch das mässigere Tempo des Chors »Sind Blitze, sind Donner« erschien uns als eine entschiedene Verbesserung. Die Solopartien wurden durch Frau Julienne Flinsch von hier und durch Frau Krebs-Michalesi aus Dresden, der Evangelist durch Herrn Hofopernsänger Wolters aus Braunschweig gesungen, welcher Letztere am wenigsten befriedigte, während die Leistungen der Damen Nichts zu wünschen übrig liessen. Herr Behr von hier hatte, wie gewöhnlich, die Partie des Christus übernommen und führte sie in der gewohnten vorzüglichen Weise durch. Nur ein Künstler, dem die Kunst selbst Gottesdienst ist und der zugleich die Charfreitagsaufführung der Passionsmusik als eine Handlung des Gottesdienstes empfindet und auffasst — denn dazu ist sie in unserer Stadt längst geworden — vermag seinem Gesang eine solche Weihe zu verleihen, wie dieser hier allverehrte Künstler, eine Weihe, die sich dem Hörer mittheilt, so dass er, von ihr ganz durchdrungen, die Macht und Grösse des Gegenstandes voll empfindet und rein in sich aufnimmt und die den Eindruck vermittelnde Kunstleistung fast darüber vergisst, sie kaum mehr als eine solche empfindet. — Das Leipziger Conservatorium der Musik hat während der letzten Wochen im Saale des Gewandhauses die üblichen öffentlichen Prüfungsconcerte veranstaltet. Die Leistungen im Violin- und Clavierspiel waren durchgängig sehr tüchtig. Weniger hervorragend waren die gesanglichen Leistungen. In den vorgeführten Orchester-Compositionen war durchweg ein edles Streben nach dem Echten und Wahren in der Kunst und ein im Ganzen sehr anerkennenswerthes Geschick bemerkbar. — Herr Levin, ein früherer Schüler Hans von Bülow's, seit einiger Zeit in Leipzig lebend, gab vor einem eingeladenen Publikum im Saale des Gewandhauses eine Soirée, in der er sich als ein Pianist von feinem künstlerischen Gefühl, aber noch nicht gleichmässig ausgebildeter Technik erwies. Herr Levin bediente sich eines Flügels aus der Fabrik von Steinway aus New-York, der sich durch weichen und runden Ton auszeichnete. Unseres Wissens war dieses das erste Instrument der genannten Firma, das in Leipzig gehört wurde.

*** Berlin.** *H. B.* (Concert der Singakademie.) Sonntag den 8. Mai fand im Saale der Singakademie in den Mittagsstunden ein Concert statt, welches eine reiche Auswahl vorzüglicher Vocal- und Instrumental-Compositionen in gelungenster Weise zur Aufführung brachte. Merkwürdigerweise war aber weder in den Zeitungsankün-

dingungen, nach auf dem Programm Jemand als der eigentliche »Concertgeber« bezeichnet; Anzeige und Titel des Programms lautete: »Zum Besten des Magdalenenstiftes Sonntag den 8. Mai 1870 Mittags 12½ Uhr im Saale der Singakademie Matinée unter gütiger Mitwirkung der kgl. Sängerin Frl. von Asten, der Singakademie, sowie der Herren Prof. Joachim, Concertmeister de Ahna, W. Müller, Schiever und Peiniger«. Diesem eigenthümlichen Umstande, sowie der Vielen unbequemen Zeit war es wohl zuzuschreiben, dass das Concert trotz seiner mannigfaltigen und interessanten Gaben den Saal nicht genügend gefüllt hatte, und sicherlich der wohlthätige Zweck nur sehr mangelhaft erreicht wurde, denn noch in der Generalprobe erhielt jedes mitsingende Mitglied der Singakademie zur Füllung des Saales ein Freibillet. Das Concert wurde durch den Chor der Singakademie unter Grell's Leitung mit dem grossartigen, erhabenen *»Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam«* etc. für sechs Stimmen eröffnet. Das Stück gehört zu den längeren Motetten des Meisters und besteht aus zwei Sätzen, welche beide höchst wirkungsvoll mit den Worten *»et tibi dabo claves regni coelorum«* abschliessen. Mit besonderer Anerkennung müssen wir hervorheben, dass das Stück in seiner ganzen Ausdehnung gesungen wurde und nicht, wie bisweilen vom Domchor geschieht, mit Fortlassung des zweiten Theiles, durch welchen die Composition erst ihre formelle Abrundung erhält. Die Ausführung war in jeder Beziehung gelungen und gab von Neuem den Beweis von der Tüchtigkeit der Berliner Singakademie im A capella-Gesange. Die zweite Nummer des Programms versetzte uns in das Gebiet der Instrumentalmusik und brachte uns Beethoven's Quintett in C-dur für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncello, vorgetragen durch die Herren Joachim, de Ahna, W. Müller, Schiever und Peiniger. Hierauf folgte eine sehr gediegene Composition für achtstimmigen A capella-Gesang, der 42 Psalm von Hermann Putsch, vorgetragen durch die Singakademie. Derselbe besteht aus vier durchweg achtstimmig gehaltenen Sätzen, von denen Nr. 2 ganz und Nr. 3 und 4 theilweise für Solostimmen bestimmt sind. Wir haben die Composition schon im Jahrgange 1869 dieser Zeitung S. 103 angezeigt und wünschen ihr die weiteste Verbreitung. Herr Putsch ist einer der tüchtigsten Gesanglehrer Berlins und sein Werk legt Zeugniss hiervon und auch von gründlichen contrapunktischen Studien ab. Es folgten zwei Violin-Solo Pièces von Spohr und Schumann von geringerer Bedeutung, welche aber dennoch durch das meisterhafte Spiel Joachim's das Publikum lebhaft interessirten. Hierauf sang Frl. von Asten zwei Lieder von Schubert »Der blinde Knabe« und »An die Musik« (Du holde Kunst etc.) mit ihrer vollen schönen Stimme, das zweite Lied schien ihr ein wenig zu tief zu liegen. Den Schluss bildete die bekannte Hymne von Mendelssohn-Bartholdy »Hör mein Bitten, Herr neige dich zu mir«, in welcher Frl. Hedw. Decker das Sopran-Solo übernommen hatte und mit der ihr eigenen correcten und ausdrucksvollen Weise vortrug.

✱ **Frankfurt a. M.** (Schluss.) Aus einem Concerte, welches das Theaterorchester zum Besten seiner beiden Kapellmeister Lachner und Goltermann gab, ist namentlich die hier längere Zeit nicht gehörte Musik zu den Ruinen von Athen hervorzuheben. — Die hinterlassene Messe von Rossini haben wir nun auch gehört; »wir« d. h. die Frankfurter, ich selbst konnte nicht beiwohnen. Herrn Professor Mulder, Gesanglehrer, gebührt das Verdienst, das letzte Werk dieses grossen Componisten — dafür halte ich Rossini, trotz alledem und alledem! — hier in Scena gesetzt zu haben. Was ich von competenter Seite gehört, bestätigt mir das Urtheil, welches ich mir aus dem Clavierauszuge schon gebildet: fast überall gesangmässig und desshalb klangvoll, an einzelnen, spärlichen Stellen noch Spuren der reichen Erfindungskraft, welche Rossini's beste Zeit charakterisirt, übrigens viel Phrase und von kirchlicher Stimmung keine Spur. — Das letzte Concert des Cäcilienvereins brachte die Johannispassion von Bach. Das Werk ist uns, dank den Aufführungen des Rühl'schen Vereins, nicht mehr neu; ich wüsste auch nicht, warum ich mich in die lebhaft discutirte Frage einlassen sollte, welche von beiden Passionen bedeutender sei — ich meinerseits bin einfach zufrieden, dass wir beide haben. Die Aufführung war im Ganzen recht gut; namentlich muss ich den Basssolo, Hrn. Schulze aus Homburg, und den Sopransolo, Frl. Hausmann, hervorheben. Herr Otto, der Tenor, den wir hier schon manchmal schön singen gehört, war diesmal auffallend schlecht disponirt. — Ein recht interessantes Concert des Rühl'schen Vereins schloss am 3. Mai die musikalischen Genüsse dieses Winters ab. Es begann mit dem *Stabat mater* von Astorga, einem Werke voll innigen, frommen Ausdrucks, wenn nur die Einfachheit der Structur und einige überflüssige Sequenzen das Alter erkennen lassen; es steht hoch über dem gleichnamigen Werke von Pergolese. Nicht minder interessant war das im Ganzen kräftigere, an einzelnen Stellen wohl auch etwas äusserliche *Magnificat* von Durante; beide Werke sind den Gesangvereinen sehr zu empfehlen. Ein würdiger Repräsentant der neueren Kirchenmusik war sodann Mendelssohn's *Ave Maria*. Abgesehen von der sogenannten Achtstimmigkeit, ist dieses Stück so wohlklingend, in der Modulation so rein, nur diatonisch in den nächstliegenden Tonarten, dass ihm der Umstand unmöglich schaden kann, dass es in seiner Melodik modern, ja sogar geradezu mendelssohnisch ist — wozu es ein nicht zu bezweifelndes Recht hat! — Der Chor schien mir diesmal nicht so zahlreich besetzt wie sonst; die Soli waren sämmtlich von Vereinsmitgliedern übernommen, von sehr verschiedener Qualität. Bei der letzten Nummer *»Iste dies«* von Cherubini machte sich eine bedeutende Abnahme des frischen Klanges bemerkbar; dieses, freilich wenig kirchliche aber doch musikalisch schöne Stück kam nicht zur vollen Geltung. Trotzdem ist das Concert, im Ganzen genommen, ein dankenswerthes gewesen, und wir können mit Befriedigung auf die Saison zurückblicken und nun den Frühling erwarten, welcher seine Ankunft allem Anschein nach grundsätzlich verschiebt, bis Alles vorüber ist, was irgend an Winterabende erinnert.

✱ **Aus Mecklenburg.** (Privilegium, freie Kunst und Harmonika.) Hier zu Lande war vor einiger Zeit von einem privilegirten Amtsmusikus Klage gegen einen musikzwangspflichtigen Hochzeitgeber erhoben worden, weil er einen Harmonikaspieler zum Tanze seiner Gäste hatte aufspielen lassen, die Klage aber durch eine vom Ober-Appellations-Gericht bestätigte gerichtliche Entscheidung als unbegründet abgewiesen worden, da in der Zuziehung eines Harmonikaspielers eine Verletzung des Musikprivilegiums nicht zu erkennen sei. Das grossherzogliche Ministerium des Innern aber hat nunmehr auf Antrag des Amtsmusikus eine authentische Interpretation des Privilegiums erlassen, in welchem es zwar erklärt, dass es nicht in der Lage sei, in dem bereits gerichtlich entschiedenen Specialfalle Abhülfe zu schaffen, für die Zukunft aber das Privilegium dahin declarirt, dass es auch gegen das Harmonikaspiel Schutz gewähre, indem es »nach der seit längeren Jahren feststehenden und wiederholt geäusserten Auffassung des grossherzoglichen Ministerium für den Begriff der Contravention gegen das Musikanten-Privilegium auf die Art des Musik-Instruments nichts ankomme, mithin die Möglichkeit von Contraventionen durch Musikmachen auf der Handharmonika nicht ausgeschlossen sei.« — Ein anderer Process wegen Verletzung des Musikprivilegiums wurde von dem Stadtmusikus zu Schwaan, einer kleinen Stadt in der Nähe Rostocks, gegen einen Wirth daselbst angestrengt, welcher die verlangte Abgabe von 56 Thlr. 24 sh. an den Stadtmusikus für drei von dem Rostocker Regiments-Musikcorps in dem Locale des Wirthes veranstaltete Concerte verweigert hatte. In erster Instanz wurde die Klage vom Stadtgericht zu Schwaan abgewiesen, da er nur für solche Aufführungen entschädigungsberechtigt sei, deren Leistung von ihm selbst begehrt werden könne und zu deren Leistung er auch im Stande sei, was von Concerten, bei welchen es sich um künstlerische Leistungen handle, nicht gelten könne. Das Gericht zweiter Instanz, die grossherzogliche Justizcanzlei zu Rostock, an welche der Kläger sich nun wandte, holte wegen Gleichheit der Stimmen ein Gutachten der Göttinger Juristenfacultät ein, welches zu Gunsten des Klägers ausfiel. Es wird in diesem sehr umfangreichen Erachten aus dem Inhalt der dem Stadtmusikus verliehenen Taxe geschlossen, dass demselben auch ein Privilegium zustehe und dass er befugt sei, die in der Taxe bestimmten Entschädigungen auch für Concert-Aufführungen zu fordern, falls die betreffenden Musiker sich nicht im Besitze einer landesherrlichen Concession für das ganze Land befinden. Inzwischen ist nun aber unter dem 24. v. M. auch in diesem Falle das Ministerium mit einer Declaration für die Zukunft eingeschritten, welche, in umgekehrter Richtung wie die oben erwähnte, das Privilegium dahin einschränkt, »dass dem Stadtmusikus für solche von anderen Musikern innerhalb seines Zwangsbezirks veranstaltete Concerte und sonstige musikalische Vorstellungen, welche die Ausübung einer freien Kunst im eigentlichen Sinne genannt zu werden verdienen, keine Entschädigung gebührt.« Hieraus sieht man, dass auch in Mecklenburg die freie Kunst frei und das Ministerium in ihrer Angelegenheit einsichtiger ist, als eine hochlöbliche Göttingische Juristenfacultät.

✱ Von M. Hauptmann's Briefen an seine Freunde enthielten kürzlich die »Grenzboten« Proben, welche einen Einblick in den reichen Schatz von Geist und Wissen gewähren, die der verstorbene Verfasser der »Natur der Harmonik und Metrik« in ihnen niederlegte. Eine ausgewählte Sammlung von Hauptmann's Briefen wird demnächst, herausgegeben von Prof. A. Schöne in Erlangen, im Verlage von Breitkopf und Härtel erscheinen.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 25. Mai 1870. Nr. 21. V. Jahrgang.

Das Oratorium auf der Bühne.

2.

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Betrachten wir nun nach Herakles ein ohne Zweifel noch unbekannteres Werk von Händel, ein oratorisches Werk, welches selbst eifrigen Verehrern des Meisters kaum dem Namen nach bekannt ist. Es heisst **Alexander Balus** und behandelt die aus dem ersten Makkabäerbuche bekannte asiatisch-aegyptische Geschichte, in welcher der edle Alex. Balus durch seinen Schwiegervater Ptolemäus Thron und Leben verliert. Hier ist es seine Gattin Kleopatra, durch welche sich alles tiefer Musikalische entwickelt. Es ist eine Liebesgeschichte vom ersten Ahnen steigend bis zum Vollbesitze des Glückes und jäh absinkend in endlosen Schmerz. Dieselbe verläuft in einfach dramatischen Scenen, namentlich da, wo sie am bedeutendsten auftritt. Die erste Begegnung des Paares, wo Kleopatra den »Freund des Vaters«, den siegreichen Alexander bewillkommt, geht wie in einem Bühnenaufzuge vor sich. Im weiteren Verlaufe schieben sich dann manche Vorgänge an einander, die, auf der Bühne dargestellt, vielerlei Ortswechsel und wenig Wirkung verursachen würden. Obwohl dieselben oratorisch vollkommen gerechtfertigt sind, gestaltet sich doch die Handlung da, wo sie recht in den Fluss kommt, auch immer ganz natürlich dramatisch. Dies ist z. B. wieder der Fall bei dem zweiten Hauptereignisse, der Entführung der Kleopatra aus dem Palastgarten; hier greift alles scenisch in einander, die Gestaltung ist freilich nicht die der Bühnenoper, sondern specifisch musikalisch. Das Gleiche gilt in noch höherem Maasse von der tragischen Schlussscene dieses Liebesverhältnisses: die Ereignisse gehen nicht auf der Bühne vor sich, denn Kleopatra empfängt die Schicksalsschläge durch Boten, die bald nach einander auftreten, und versinkt dann in ihren Schmerz. Der Vergang ist im Ausdruck mit aller Energie, ja unübertrefflich dargestellt; aber zugleich im bewussten Einhalten der oratorischen Grenzen. Der Verfasser des Textes war hier nicht, wie bei Herakles, ein Neuling, welcher aus Begeisterung für die Griechen und für Händel schrieb, sondern ein gewiegter Praktiker, Thomas Morell, welcher den Judas Makkabäus, den Salomon und Anderes für Händel's Composition gedichtet und der bei mancherlei sonstigen Irrungen und Schwächen wenigstens genau wusste, welchen Weg sein Pegasus zu traben hatte. Und was er andeutete, das füllte dann Händel aus. Man richte seinen Blick nur wieder, wie früher bei Semele, auf die letzte entscheidende Scene. Als Kleopatra den grausen erbarmungslosen Tod des Gatten vernommen hat, beginnt sie eine unbegleitete Gesangzeile »O bergt mich vor des Tages Licht«, der sich erst später die Begleitung wie ein Thränenstrom zugesellt. Wie gänzlich ungeeignet wäre dieser ideal gefasste Ausdruck für die Bühne! Bei der ausserordentlichen Schönheit der Musik, die in dieser ganzen Scene zu dem Bedeutendsten und Rührendsten gehört, was Händel geschrieben hat, müsste der Vorgang zwar auch von der Bühne herab noch immer einigen Eindruck machen, aber doch nur einen rein musikalischen, und die Bühne könnte nichts dabei thun, als eben die Reinheit des musikalischen Aus- und Eindrucks trüben.

Soweit haben wir lediglich den Kern dieses Oratoriums ins Auge gefasst, wie er in dem Schicksal der beiden Hauptpersonen zu Tage tritt. Es ist aber nicht nur eine einfach tragische Liebesgeschichte, welche uns hier vorgeführt wird, auch nicht einfach eine asiatisch-ägyptische Geschichte, sondern, wie im Belsazar, ein Geschichtsbild im Rahmen desjenigen Volkes, welches, klein, zerrissen und gedrückt, unter den grossen Nationen des Alterthums den ethischen Gehalt, die Macht des Gewissens darstellte. Das Volk der Juden spielt desshalb mit auf diesem Welttheater persönlich (durch den Fürsten Jonathan, den Freund und Verbündeten Alexander's) und in Massen als Chor. Das Heidnische bleibt in voller Starrheit stehen, auch in der herrlichen Gestalt der Kleopatra, die ohne irgendwelchen Anflug von judaisirender Frömmelei im letzten Schmerze in die Arme der Göttin Isis versinkt; aber in dem, was das Volk Israel hier in Zwischenchören und sodann im Epilog singt, liegt das Versöhnende der Handlung. Diese Doppelanlage der Handlung nun ist das echt Oratorische und das in seinen Dimensionen weit, weit über die Möglichkeiten der Bühne Hinausgreifende. Jeder Versuch es scenisch darzustellen würde nur das winzige Verhältniss der Mittel zu dem grossen Zwecke offenbaren und schliesslich lehren, dass die Musik da, wo sie mit dem Aufgebote aller Mittel der Kunst eine entsprechende Aufgabe ideal gestaltet hat, allein viel mehr vermag, als mit Beihülfe des Theaters. Wo würden die grossen Geschichtsbilder bleiben, welche einem nur einigermaassen geweckten Hörer klar vor dem geistigen Auge stehen, wenn man ihn zwänge, sie mit Hülfe der Theatermittel sich zu

gestalten? Sie würden noch winziger erscheinen, als Theaterschlachten. Die Phantasie liebt das Unbegrenzte; in diesem Elemente wuchert sie: und was irgendeine Kunst bei ihrer Gestaltung in naturgemässer Freiheit belassen hat, soll eine andere nicht einengen. *)

Ein Werk, in welchem sich ähnlich Judenthum und Heidenthum berühren, ist das bereits bekanntere Oratorium **Belsazar.** **) Das Judenthum bildet darin ebenfalls den ruhenden Pol in dem Strudel der geschichtlichen Bewegung, in welchen wiederum zwei heidnische Völker, Perser und Babylonier, hineingezogen sind. Aber die Juden stehen hier den Vorgängen weit näher; Cyrus, der Sieger, befreit sie zugleich aus langer harter Knechtschaft und gestattet ihnen die Heimkehr in ihr Vaterland. Dieser merkwürdigste Fürst des Morgenlandes, den Griechen und Juden gleichmässig als ihren Gesinnungsgenossen in Anspruch nehmen, beugt sich vor der moralischen Sicherheit und hehren Gesetzmässigkeit, die ihm aus den Kreisen des unterdrückten Judenthums überall entgegen tritt.

Betrachten wir den Belsazar nun von Seiten der Ausführung, so ist bei dem Texte weniger das zu bemerken, was man oratorische Schablone nennen könnte und in einigen andern Händel'schen Oratorien hervortritt, als vielmehr eine besondere geistige Sicherheit in der Gestaltung desselben. Man bemerkt bald, schon bei der Eingangsscene, der Mann welcher ihn schrieb, war kein täglicher Gast der Theater und befand sich nicht im entferntesten in Abhängigkeit von der Bühne, sondern nahm einen höheren Flug. Es ist derselbe Verfasser, welcher einige Jahre zuvor den Text zum »Messias« zusammengestellt hatte, der geistvolle Charles Jennens. Als ein geschichtlicher Vorgang verläuft das Stück dennoch wesentlich in gedrängt dramatischen Scenen, den Vorgängen entsprechend. Wo das Interesse in der Scene an sich liegt, da ist dieselbe auch mit voller Lebhaftigkeit dargestellt; dies gilt namentlich von dem letzten Gelage Belsazar's und was sich auf demselben Gemeines und Ungemeines ereignete. Diese Scene ist auch in dramatisch-musikalischer Hinsicht nicht zu überbieten. Aber die Dramatik des ganzen Belsazar ist in seinem Kern die des Oratoriums, so sehr, dass einige der Scenen, welche im oratorischen Vortrage entschieden durchgreifen, auf die Bühne gebracht langweilig und unverständlich erscheinen würden. Unter den Chören sind mehrere, welche durch die drastische Lebhaftigkeit, mit der sie die Situation darstellen, Jedem auffallen und Manchen an die Bühne erinnern werden; aber nur sehr wenig, wenn überhaupt etwas davon, würde sich der Bretterwelt einfügen lassen. Die Chöre bei Belsazar's Gelag würden allerdings in eine Scene passen, welche das Gastmahl darstellte, aber doch nur, um auswendig d. h. weit schlechter gesungen zu werden, als es selbst bei mässigen Oratorienchören der Fall ist. Den ersten Chor, den Spottchor der Babylonier, auf dem Theater von den hohen Stadtwällen herab singen zu lassen, wäre vielleicht ein leckendes Experiment für eine grosse Bühne. Aber der Erfolg würde kläglich genug ausfallen; ein theatralischer Spottchor ist eben ein ganz anderes Ding, realistisch »bis in die Puppen«. Bei Allem aber, was einen Schritt weiter geht, verlieren wir die Bühne ganz und gar aus den Augen. Den zweiten Theil oder Act des Belsazar eröffnet ein Chor, den jeder, der ihn einmal gehört hat, als eine besondere Zierde und Eigenthümlichkeit dieses Oratoriums ansehen wird und bei der Aufführung nicht missen möchte; selbst Mosel hat ihm das Leben geschenkt. In sprechender Lebendigkeit wendet der Chor sich an den Fluss, welcher seine bisher schützende Stellung aufgiebt und in das neugegrabene Bett einfliesst; lebendig, in eiligem Sturz wie das Gewässer, fliessen und rauschen anfangs die Töne dahin. Der Chor besteht aus drei Theilen und ist schon in der poetischen Anlage so originell, dass mancher verdutzt auf die Worte blicken wird:

1.

Vollchor. Seht, wie so schnell der Euphrat flieht!
Wie er den Wellenschild entzieht!
Offen liegt nun die Königstadt. *)

2.

Halbchor 1. Wie, falscher Euphrat, deine Stadt
Stellst du des Feindes Waffen bloss?
Verhängst dem Volk der Knechtschaft Loos,
Eröffnest des Erob'rers Pfad,
Und Häuchlern gleich übst du Verrath?

Halbchor 2. Die Pflicht erfüllte treu der Fluss,
Doch weicht er nun des Himmels Schluss.
Als Babel noch der Preis der Welt,
War ihr der Strom zum Schutz gestellt;
Nun giebt er höh'rer Macht den Preis
Und weichst auf des Herrn Geheiss.

3.

Vollchor. O stolzer Mensch, gesteh' es ein,
Falschheit ist nur in dir allein.

Wer singt dies? so hat man schon oft gefragt. Die blosse Frage hiernach zeigt, dass uns die echt oratorische Auffassung der Musik zur Zeit ganz und gar fremd geworden ist. Keine der einzelnen Volksgruppen, welche an der Handlung betheiligt sind, sondern der »Chor« singt es. Es ist das Allgemeine, welches, das Einzelne übergreifend, umfassend und verklärend, sich hier geltend macht. Wesentlich war es auch so in dem Tragödienchore der Griechen, dessen Erneuerung wir hier vor uns sehen — aber nicht eine schattenhafte Nachahmung, gegründet auf gelehrte Begeisterung, sondern eine wirkliche Renaissance, eine Frucht, welche aus dem natürlichen Entwicklungsgange einer neuen Kunst gleichsam wie von selbst gediehen ist. Desshalb ist auch bei aller Geistesverwandtschaft der künstlerische Unterschied des neuen musikalischen Chores von dem der Griechen ein so grosser, so fundamentaler. Der moderne musikalische Chor ist ein ruhender, der griechische war ein bewegter. Beide sind religiösen, gottesdienstlichen Ursprungs. Aber an den griechischen Cultusfeierlichkeiten nahm der Chor nicht nur singend, sondern zunächst und vor allem handelnd, reihenschlingend, tanzend Theil, und aus diesen Chorsctionen bei denjenigen Festen, wo sie am lebhaftesten waren, den bacchischen, entwickelten sich bekanntlich geradezu die Tragödien. Welch eine Fülle herrlichster Dichtung dadurch erzeugt ist, veranschaulichen uns noch die erhaltenen Texte des Aeschylos und Sophokles; aber aus dem Entwicklungsgange der griechischen Bühne sehen wir auch, dass diese Tragödienchöre nicht eigentlich dramatisch, sondern einem nach und nach sich ausbildenden einfacheren Drama entschieden hinderlich waren, daher mit der Zeit auch arg ins Gedränge kamen und endlich ganz ausgeschieden wurden. Was lernen wir hieraus? Dass jene Anknüpfung an

*) Wer Verlangen tragen sollte, das erwähnte Oratorium Alexander Balus näher anzusehen, dem wird die Nachricht willkommen sein, dass dasselbe als Band 33 in der Ausgabe der Händelgesellschaft schon im nächsten Monat erscheinen wird.

**) Band 19 der Ausgabe der Händelgesellschaft.

*) *the queen of cities*, die Königin der Städte, im Englischen, was sich im Deutschen aber nicht unter die Musik bringen lässt.

die Bacchusfeste wohl den einzig möglichen Anfang bildete zur Entstehung eines wahren Drama, dass aber die damit gewonnenen Mittel zu seiner dauernden Gestaltung nicht ausreichten. Bei den späteren Tragödien schmolz der Chor immer mehr zusammen, entartete und fiel endlich ganz fort. Würde man je aus einem Oratorium den Chor weglassen können? Was man auch damit aufstellen möchte, nach dieser Seite hin wird man dasselbe nie schädigen — es sei denn, dass man es auf die Bühne brächte. So sehr wird der Chor als wesenhaft mit dem Oratorium verwachsen anerkannt. Nicht gleich wesenhaft wie ein untrennbares Hauptglied stand er in der Tragödie der Griechen. Zwar bei den erhaltenen Hauptwerken entnehmen wir leicht schon aus dem blossen Lesen, wie harmonisch diese wundervollen Chordichtungen in das Ganze eingefügt sind und zu seiner Steigerung beitragen. So etwas versteht sich bei den Griechen von selbst und ist ohne allen Zweifel auch in ihren Gemälden wie in ihrer Musik der Fall gewesen; etwas auch den feinsten ästhetischen Sinn Verletzendes dürfen wir in dem, was diese Nation als den wahren Ausfluss ihres Geistes hochhielt, niemals erwarten. Aber ein anderes ist, die vorhandenen, die zur Zeit einzig möglichen Kunstmittel auf vollendete Weise ästhetisch verwerthen, und ein anderes, die Kunstmittel und Grundlagen selber in vollendeter Gestalt beschaffen. Wäre letzteres den Griechen im Drama möglich gewesen, wie es ihnen im Epos gelang, und hätte sich der Chor in griechischer Gestalt als ein solches Mittel bewiesen, so würden wir uns über seine Kunstform, seine Verwendung und Darstellung längst nicht mehr den Kopf zerbrechen, denn wir hätten dann überhaupt kein ernstes Drama ohne Chor; der griechisch geformte Chor würde das gesammte europäische Drama in derselben Weise beherrschen, wie er in anderen Kunstzweigen die griechische Epik und Plastik thun. Aber ein solches Verhältniss liegt hier nicht vor; der griechische Chor ist für uns nichts Lebendiges, sondern etwas Antiquarisches, und keine noch so kundige und geistvolle gelehrte oder künstlerische Reconstruction wird hieran etwas ändern. War nun die Tragödie für jene herrlichen Chorgebilde selber nicht eine feste, sondern nur eine vorübergehende Heimath, so ergiebt sich klar, dass es uns nicht einfallen kann, den Oratorienchor etwa desshalb auf die Bühne zu bringen, weil sein griechischer Verwandter und Vorgänger auf derselben sich bewegt hat.

Und das um so weniger, wenn man bedenkt, wie unerschütterlich sicher die Heimath des Oratorienchores und wie undramatisch sein Ursprung ist. Ebenfalls hauptsächlich entwickelt zur Verherrlichung gottesdienstlicher Vorgänge, bildete der Chor bei diesen doch selbst da, wo die christliche Liturgie sich aus der morgenländischen Kirche eine gewisse dramatisch-symbolische Beweglichkeit bewahrt hat, das ruhend Unbewegliche. Niemals ist im christlichen Gottesdienste der Chor als solcher handelnd aufgetreten. Indem das Oratorium den besten Theil seiner chorischen Macht aus der bereits höchst kunstvoll entwickelten kirchlichen Musik gewann, was aus den Werken vieler Meister, auf die allein normale Weise aber nur aus Händel's Werken zu ersehen ist, befestigte es seine Stellung und erweiterte sich zu einer bedeutungsvollen Tiefe, führte damit aber auch einen unübersteiglichen Wall auf zwischen sich und der Bühne. Alle dem kirchlichen Chorgesange entnommenen Elemente des Oratoriums sind nicht nur undramatisch, sondern anti-dramatisch.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Liebeslieder. Walzer für das Pianoforte zu vier Händen (und Gesang ad libitum), componirt von **Johannes Brahms.** Op. 52. Berlin, Simrock. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.

H. D. In grossen Formen, in ernstem Gebiete bewegten sich die Werke, mit welchen Brahms zuletzt vor die Oeffentlichkeit getreten ist; wohl durfte er nach solchen Arbeiten sich die Zeit des Ausruhens gönnen, und zwischendurch auch der leichteren Muse wieder Zugang zu seinem künstlerischen Thun gestatten. Und als wollte er uns zur Beantwortung der Frage zwingen, welche Gattung er mit grösserer Sicherheit beherrsche, wo hauptsächlich die Quelle seines Schaffens sprudele, legt er uns hier eine Kette leichtgewobener Gebilde seiner Meisterschaft vor, gleichsam Spiele seines Geistes, und weiss uns auch hier in einem solchen Grade durch melodischen Reiz, durch Wärme der Stimmung, durch Anmuth der Gestaltung zu fesseln, dass wir nur immer von neuem staunen müssen.

Walzer mit Gesang — die Zusammenstellung hat etwas für den ersten Moment Frappirendes, und doch ist das Lied zum Tanze so alt, wie Gesang und Freude an Lustbarkeiten beim deutschen Volke überhaupt; die künstlerische Behandlung und Verfeinerung solcher Form also etwas durchaus Gerechtfertigtes. Auch bei Brahms erscheint dieselbe nur scheinbar zum erstenmale: unter den im letzten Jahre von ihm veröffentlichten Liedern und Gesängen finden sich mehrere, welche ohne die Worte als für sich selbständige kurze Tanzmelodien gelten können und auch so gedacht sind; es sind gerade die zu volksmässigen Texten gesetzten. Diesen loseren Verband des Gesanges mit dem im Instrumente schon vollständig gegebenen musikalischen Inhalte hat nun Brahms dadurch angedeutet, dass er den Gesang nur ad libitum hinzutreten lässt. Und doch hat er auch in dieser Verbindung eine bewunderungswürdige Probe seiner Kunst abgelegt. Keineswegs, was man beim Lesen des Titels glauben sollte, stimmt etwa der Gesang einfach in die Melodie des Claviers ein, sondern aus den Elementen dieser sind besondere, vielfach freilich mit jener übereinstimmende, oft aber auch ganz selbständige, in der Regel einfachere Themen für die Singstimme erfunden; und während der instrumentale Theil für sich durchaus selbständig steht, erwächst doch aus dieser Verbindung mit dem Gesange ein um so schöneres, harmonisches Ganzes. Durch die Auswahl der Stimmen, indem bald (und meistens) das volle Quartett, bald zwei, mitunter auch nur eine Stimme, und wieder verschiedene im Wechsel mit einander auftreten, wird eine grosse Mannigfaltigkeit erzielt. Die Texte hat er der Sammlung »Polydora« von Daumer entlehnt; nur wenige sind etwas grösseren Umfangs, die meisten ganz kurze Gebilde, in denen irgend eine Phase des Liebeslebens, oder irgend eine an dasselbe sich knüpfende Betrachtung, oft in Form des Bildes, zum Ausdrucke gelangt, mehrfach auch der Ton des Volksliedes glücklich angeschlagen ist. Mit feinem Gefühle weiss Brahms die Worte der Tonweise anzupassen, sie durch dieselbe heben, ihren Gehalt gleichsam verklären zu lassen; während dieselbe in der Regel gerade für den bestimmten Text componirt zu sein scheint, ist doch wieder der instrumentale Theil völlig in sich geschlossen und keiner weiteren Zuthat bedürftig; es zeigt den ächten Meister, dass er die Spur der Conception des Kunstwerks völlig verwischt hat und es uns nur als das fertig abgerundete entgegentreten lässt; so dass der neugierige Spieler oder Hörer die Frage umsonst thun würde, ob wohl die Melodien zuerst zu den Worten erfunden, oder die Worte der Melodie erst untergelegt sind.

Eine Charakteristik der Stücke im Einzelnen zu geben, versagen wir uns; es wäre auch unmöglich, den Eindruck, den dieselben gewähren, durch Worte genügend zu bezeichnen;

hier wenn irgendwo müssen wir den Leser auf das eigene Hören und Geniessen hinweisen, und darauf verzichten, mit dem kalten und trockenen Worte kleinen Gebilden von höchster seelischer Feinheit, von wahrstem, innigsten, concentrirtesten Gefühlsausdrucke zu nahen. »Ueber einen Rosenstrauch, der ringsum blüht und duftet, über ein Auge, das glücklich in den Mond aufsieht, kann Niemand in Zweifel sein, dass es so ist«, dieser Worte Schumann's erinnerten wir uns mehrfach bei diesen kleinen, aber weit leuchtenden, lieblich duftenden Blüthen. Wir machen noch aufmerksam auf die reiche Mannigfaltigkeit der Stimmungen, die hier zum Ausdrucke gelangten: die selige Erwartung, die überströmende Sehnsucht, der kecke Muth, das Liebesglück selbst, der Unwille über die bösen Zungen, Schmerz der Trennung, Schmerz der Verlassenen, Alles findet in eigenthümlichen, charakteristischen und durch Wohllaut sich auszeichnenden Melodien intensiven Ausdruck. Sollen wir Einzelnes erwähnen, was durch besonderen Reiz hervorragt, so wären es z. B. Nr. 9 (»Am Donaustrande, da steht ein Haus«), eine Melodie von einer einfachen Klarheit, und dabei von einem, bei öfteren Hören mehr und mehr sich einschmeichelnden Liebreize, wie wir es neuerdings selten gehört; Nr. 11 (»Nein, es ist nicht auszukommen«), ein kräftiger, kecker Ausdruck des Unwillens, der Heftigkeit; Nr. 13 (»Vögelein durchrauscht die Luft«), in welchem neben der liebenswürdigen Naivetät des Motivs eine berauschende Süssigkeit der Harmonik herrscht; Nr. 18 (»Es bebet das Gesträuche«), mit dem zarten Ausdruck eines Erbebens vor Liebeslust und -Leid, worin ganz besonders durch die Vereinigung der ganz selbständig behandelten beiden Klanggruppen ein wunderbares Ensemble entsteht. Und so bietet jedes der Stücke etwas Charakteristisches; bei manchen, wie wir nicht leugnen, erschliesst sich der tiefere Inhalt, wie das bei Brahms ja nicht selten ist, erst öfterem Hören; einigemale auch muthet er uns in harmonischen Kühnheiten etwas herbe an, so gleich im zweiten Theile des ersten Stückes und hin und wieder sonst; schnell lösen sich solche Stellen wieder in das volle Behagen auf, welches uns überall freundlich umfängt, und wir wollen daher nur ganz verhüllt und bescheiden den Wunsch hier andeuten, dass Brahms neben der Fülle und Bestimmtheit des Gedankens auch dem Wohlklange nie auch nur das Geringste vergeben möge.

So viel wir bisher gelesen, haben diese lieblichen Gebilde schon mehrfach ihre wirksame Kraft in Aufführungen bewährt; wir hoffen, sie werden den Namen des Componisten in weiten Kreisen zu einem nicht blos aus der Ferne zweifelnd bewunderten, sondern vertrauten und geliebten machen. Er hat mit denselben noch in einer anderen Beziehung eine bemerkenswerthe künstlerische That vollbracht, ohne vielleicht selbst daran gedacht zu haben. Indem er Stücke für das Instrument und den Gesang zugleich componirt, den letzteren aber, so selbständig und ausdrucksvoll er ihn auch behandelt, doch für nur willkürlich betrachtet wissen will: hat er deutlich genug gesagt, dass ihm zur Aussprache seiner künstlerischen Intention, der ihn bewegenden und zum Schaffen erregenden Empfindungen das Instrument vollkommen genüge, dass es ihm völlig Alles sage, was er hat sagen wollen, dass zum vollständigen Hervortreten der künstlerischen Idee das Hinzukommen des Gesanges durchaus unwesentlich sei. Wir halten dies Zeugniss eines der berufensten Künstler für bezeichnend in einem Zeitpunkte, wo von nicht-künstlerischer Seite die Trennung von vocaler und instrumentaler Musik wie ein Erisapfel unter Künstler und Kunstfreunde geworfen, der letzteren alle selbständige Ausdrucksfähigkeit abgesprochen worden ist, soweit sie ihr nicht durch das Wort verliehen werde; in einem Zeitpunkte, in welchem wohl auch aus berufenstem künstlerischen Munde jenem Gegensatze eine Bedeutung beigemessen wird, wie wenn es sich um innerlich verschiedene Kunstgebiete handelte, und in einem gewissen herabsetzenden Tone von dem vorwiegend instrumentalen Charakter moderner Musik gesprochen wird, der es zu einer reinen vocalen Wirkung, den alten Meistern vergleichbar, nicht mehr bringe. Wenn damit gesagt ist, dass die neueren Componisten (Mendelssohn, Schumann u. A.) in ihren Gesangcompositionen mitunter die Leistungsfähigkeit der menschlichen Stimme nicht genug berücksichtigen und ihr zu viel Unsingbares zumuthen, so wollen wir das im Wesentlichen gern als berechtigt ansehen und zugeben, dass man mit grösstem Rechte den Rath, vocalmässig zu schreiben, den Componisten giebt; soll aber ein innerer Gegensatz zwischen zwei verschiedenen Kunstgebieten aufgerichtet werden, in welchen innerlich verschiedene Darstellungsobjecte durch innerlich verschiedene Mittel ausgedrückt werden, so muss gegen eine solche Scheidung als eine allen ästhetisch-musikalischen Principien widerstreitende Verwahrung eingelegt werden.

Es wäre lohnend, diesem Gedanken weiter nachzugehen; aber wo bleibt die Erinnerung an unsere liebenswürdigen Liebes-Walzer? Brahms möge uns verzeihen, dass wir die Erwähnung derselben beinahe zum Ausgangspunkte einer principiellen Erörterung gemacht hätten und geneigt waren, seinen Namen selbst in einen künstlerischen Principienstreit hineinzuziehen, auf dessen Behandlung Einfluss zu üben ihm sicherlich ganz fernliegt.

Bemerkung. Soll ich auch meine Meinung über den hier zuletzt berührten Streitpunkt in wenigen Worten kundgeben — was eigentlich nur geschieht, um zu zeigen, dass mir Fragen dieser Art nicht gleichgültig sind —, so glaube ich ebenfalls, es habe Brahms völlig fern gelegen, mit seiner Musik Principien zu reiten, und das um so mehr, weil ihm seine tiefe musikalische Empfindung sagen muss, dass ein solcher Ritt gar schnell in wegloses dorniges Gestrüpp führt. In ästhetischen Dingen kann das einzelne Kunstwerk nie Argument, sondern immer nur Beispiel sein; dieser Grundsatz ist untrüglich. Umgekehrt machen es die Parteien, z. B. die der Zukunftsmänner, denen Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger etc. nicht Belege sondern Argumente sind. Zu völliger Klarheit wäre nun noch erwünscht gewesen, dass unser verehrter Herr Mitarbeiter etwas genauer angegeben hätte, worin die künstlerische Idee bestehe, die in den Liebeslieder-Walzern schon durch den instrumentalen Theil der Composition vollgenügend ausgesprochen sei; dies ist mir jetzt nicht ganz klar geworden und ich habe von anderer Seite äussern hören, der Titel sei irreleitend — für die musikalische Praxis jedenfalls. Jene Idee oder Grundanschauung, welche den Componisten bei der Hervorbringung dieser Tanzlieder geleitet hat, habe ich mir schon ziemlich befriedigend erklärt, hätte aber gern erfahren, inwieweit ich hierin mit dem Referenten übereinkomme. — Was nun die von »nicht-künstlerischer« Seite, nämlich von Gervinus ausgegangene Formulirung der beregten Streitfrage anlangt, so habe ich immer dafür gehalten, dass es am zweckdienlichsten sei, das Künstlerische oder Nichtkünstlerische hier ganz aus dem Spiele zu lassen und nur auf das Sachliche zu sehen. Die Sache ist eine ästhetische, und wer das Problem mit den soliden Gründen dieser Wissenschaft löst, ist hier der Fachmann, wer aber mit lahmen Gründen oder Sophismen aufgezogen kommt, ist der Dilettant — so sehr, dass selbst der beste Künstler, will er in diese Erörterung eintreten, solches nicht als Künstler, sondern nur als Aesthetiker thun kann. Ich meine zugleich, dass durch dieses Sachverhältniss auch die allein förderliche ruhige Untersuchung am besten gesichert sei. In welchem Sinne und Umfange die zeitgenössische Vocalcomposition eine instrumental gezeichnete genannt werden kann, wäre wohl zunächst festzustellen. Nur dieses für heute. Chr.

André's Sprüchwörter, hoffentlich zum letzten Male.

Frankfurt a. M. Am Schlusse des betreffenden Artikels in Nr. 17 dieser Blätter ist der Wunsch ausgesprochen, der Verleger André möge eine »juridische« Entscheidung herbeiführen, d. h. doch wohl, er möge gerichtlich klagen. Nun liegt aber hier der eigenthümliche Fall vor, dass der einstige Verleger (der jetzige A. André — Firma J. André — ist der Sohn desselben) zugleich der Verfasser des Werkes war, also eine schriftliche Verhandlung zwischen Beiden nicht stattfand. Es kommt

eine Alles auf die Herbeischaffung eines Autographs an. Ein solches ist denn auch vorhanden. Herr André glaubt aber mit Recht, dass man der Versicherung Anderer über die Authenticität desselben mehr Glauben schenken wird, als seiner eigenen, da er der Sohn des betreffenden Componisten ist. Ich erfülle desshalb gern den Wunsch des Herrn Verlegers, über dieses Autograph nachstehend zu berichten.

Nach dem Tode des alten André wurde ein Theil seiner Hinterlassenschaft in Auctionen verkauft. Darunter befanden sich namentlich viele theoretische Werke. André hatte dieselben, da er sie bei Bearbeitung seines eigenen grossen Theoriewerkes benutzte, mit zahlreichen Randglossen versehen, zum Theile zu eben diesem Zwecke mit Papier durchschiessen lassen. Ein solches Buch — Joseph Klein's »praktische Musik« — erstand ich und lernte dadurch André's Handschrift genau kennen. Die hiesige Musikschule besitzt ein Manuscript der »*Conversations musicales pour Pianoforte à 4 mains par A. André*«, welches von dem Verfasser an den hiesigen Tonkünstler, Herrn Heinrich Henkel kam und von diesem der Schule geschenkt wurde. Dasselbe trägt auf dem Titel genau dieselben, zum Theil sehr charakteristischen Züge, welche auch die Randglossen zu obigem Werke zeigen. — Vor mir liegt in diesem Augenblicke ein Manuscript, 13zeiliges Hochformat, die Sprüchwörter in vier Stimmzeilen und in weiteren zwei Zeilen die Clavierbegleitung enthaltend. Das mir vom Verleger eingesandte Heft hat kein eigentliches Titelblatt; es trägt aber am oberen Rande die Ueberschrift: »Die Sprichwörter. Zum Stich neu bearbeitet in Offenbach. März 1807« und am unteren Rande der ersten Seite die Bemerkung: »Ursprünglich für die beiden *Demoiselles* Tischbein, die Herren Schnise und Lemburger in Leipzig im May 1806 geschrieben«. Diese Worte, sowie der gesammte Text und die Noten des Manuscripts, sind bis auf die kleinste Eigenthümlichkeit mit denselben Zügen geschrieben, welche ich als die Handschrift Anton André's kenne. Herr Henkel, ein Schüler André's, bestätigt dies und hebt überdies hervor, dass André mit ihm über diese seine Composition zuweilen gesprochen. Es leben ausserdem hier in Frankfurt und der Umgegend noch manche Musiker, welche die Authenticität dieser Handschrift bezeugen. Es liegt also die Sache jetzt so: Niemand hat mit Bestimmtheit gesehen, dass Haydn die Sprüchwörter geschrieben; Niemand hat ein Autograph der Sprüchwörter von Haydn gesehen; Niemand hat gehört, dass Haydn das Werk reclamire; dagegen liegt ein Autograph des Werkes von A. André vor und es leben noch Leute, welche wissen, dass André dasselbe als sein Eigenthum bezeichnete. So lange nun nicht gleiche Beweise für Haydn beigebracht werden, kann, meine ich, von der Autorschaft desselben gar keine Rede sein. Alle gegentheiligen Beweise laufen darauf hinaus, dass ein einziger Mensch, Pater Härle, behauptete, das Werk sei von Haydn, und dass »man« den Stuhl zeigte, worauf Haydn gesessen, als er es schrieb! —

Wenn man auf den Werth des Werkes hinweist, um daraus auf Haydn zu schliessen, so muss ich bemerken, dass A. André, ein im Augenblicke bei Weitem nicht nach Verdienst gewürdigter Componist, gerade in solchen Dingen sehr geschickt war, wie Jeder weiss, der seine Lehre des Canons und der Fuge kennt. Das Kunststück, welches er in »Jedem das Seine« macht, vier Stimmen in verschiedenen Taktarten singen zu lassen, hat er mit noch grösserer Consequenz und ausserordentlichem Geschicke in seinen fugirten Streichquartetten »*poissons d'avril*« durchgeführt. Auch sei mir die Frage erlaubt, ob der überaus praktische Haydn, wenn er einem Mönchskloster ein Andenken hinterlassen wollte, darin wohl eine ins dreigestrichene *d* sich versteigende Sopranpartie angebracht haben würde? Ist ein solcher Excess nicht viel natürlicher, wenn es sich um ein, gar nicht für die Oeffentlichkeit bestimmtes, aber auf vier genannte Persönlichkeiten berechnetes Werk handelt, worunter zwei Damen? — Zum Ueberflusse sei noch erwähnt, dass auch der mehrgenannte Hr. Henkel, der, weil er in den letzten Lebensjahren André's ausserordentlich viel mit demselben verkehrte, hier Autorität ist, bereits (für eine andere Zeitschrift) einen Artikel über diese Angelegenheit geschrieben hat.

W. Oppel.

Concertbericht aus München.

—*S*— Im Mai 1870. Wiederum ist eine Concertsaison an uns vorübergezogen, die mit manchen ihrer Klänge uns im Innersten berührte und in edelster Weise mit Begeisterung erfüllte, während andere ihrer Weisen uns weniger anmutheten, vielleicht sogar abstossend auf uns wirkten. Wie dem auch sei, — jedenfalls verdient sie schon in Rücksicht auf den Standpunkt, den München in musikalischer Beziehung einnimmt und einnehmen soll, einer Beachtung in weiteren Kreisen. Es mag daher sachgemäss erscheinen, wenn wir, anknüpfend an die in Nr. 10 und 11 d. Bl. gegebene Schilderung des jüngst vergangenen Münchener Musiklebens, auch der nunmehr beendeten Concertsaison eine kurze Erinnerung widmen. Dabei wird es angemessen sein, zu berücksichtigen, in wieweit sich die Verhältnisse seit jener Betrachtung änderten, in wiefern die dort ausgesprochenen Erwartungen gerechtfertigt erschienen, oder in welcher Weise die oben dargelegten Ansichten allenfalls Modificationen zu erleiden haben.

I.

Die **Concerte der musikalischen Akademie** — es waren diesmal ihrer fünf, zwischen dem 9. März und 10. April — haben den eigentlichen Kern der Münchener Concertmusik zu bilden, und alles mehr oder wenig musikalisch gebildete Concertpublikum zu versammeln. Sie sollen den ersten Rang im hiesigen Musikleben, sie mögen ihn auch in diesem Berichte einnehmen; und zwar sollen vorerst ihre Programme analysirt, dann einige allgemeine Erörterungen daran geknüpft werden.

Die aufgeführten Orchesterwerke waren: Symphonien von Beethoven (Nr. VI, VII und VIII); Mozart (G-moll); Schumann (Nr. IV); Suite von Grimm (Op. 16, neu); Ouvertüren von Beethoven (Leonore Nr. 2); Cherubini (Anakreon, Lodoiska); Schubert (Alfonso und Estrella); Mendelssohn (Hebriden); Rubinstein (Iwan »der Grausame«, neu); Hornemann (Märchen-Ouvertüre, neu). Was zunächst die Novitäten betrifft, so fand Grimm's zweite Suite in ihrer edlen, ernsten Haltung mit trefflicher Instrumentation, schönen Motiven und gediegener Form allenthalben grossen Beifall und brachte dem Componisten mehrmaligen wohlverdienten Hervorruf; möge uns die genaue Bekanntschaft des Werkes durch Partitur und Clavierauszug recht bald zu Theil werden. Minder Günstiges ist von den anderen beiden Compositionen von Hornemann und Rubinstein zu erwähnen. Zwar fehlt es jener »Märchen-Ouvertüre« nicht an charakteristischen Motiven und entsprechender Instrumentation, welche ohne Zweifel von nicht unbedeutender Begabung zeugen; aber es mangelt an dem nöthigen Fluss und an Einheit. Der »grausame Iwan« aber, obwohl er schon im Programm nicht mit diesem seinen richtigen Titel, sondern nur als »Iwan IV.« (wie es scheint, um Anspielungen zu vermeiden), auftrat, machte völlig Fiasko; zwar hat auch er einige wenige interessante Partien, grossentheils aber ist es wahrhaft »grausame« Musik, und in so fern allerdings ausserordentlich charakteristisch. Wahrhaft zu bedauern ist es, dass ein Mann von so entschiedener musikalischer Begabung wie Rubinstein neben einzelnem Trefflichen, was er geschrieben hat, derartige Missgeburten zur Welt bringt, wie uns dünkt, hauptsächlich aus Mangel der nöthigen Selbstkritik und der Sucht, viel zu

schreiben, wozu allerdings auch eine gewisse Effecthascherei und Streben nach zukunftsmusikalischen Neuerungen kommt. Bezüglich der Aufführung dieser und der übrigen Orchesterwerke verdient die der Grimm'schen Suite unter des Componisten energischer Leitung am meisten Lob, so dass vielfach der Wunsch laut wurde, derselbe möchte recht oft in ähnlicher Weise hier wirken. Ihr zunächst stand die Execution der Symphonie von Schumann und der Leonoren-Ouvertüre Nr. 2, einer hier sehr selten gehörten, natürlich allenthalben mit Begeisterung aufgenommenen Pièce, während die Aufführung insbesondere der Beethoven'schen und der Mozart'schen Symphonien das durch Lachner gerade in diesen Punkten am meisten verwöhnte Ohr nicht befriedigen konnte; denn theils waren die Tempi vergriffen, wie besonders beim Schlusssatz der Pastoralsymphonie und den beiden Mittelsätzen der achten Beethoven'schen, oder es war die gehörige Feinheit des *piano*, die richtige Steigerung des *crescendo*, wie vorzüglich bei Mozart, zu vermissen. Den Ursachen dieser bedauerlichen *reformatio in pejus* seien nun noch einige Worte gewidmet.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Prag. Mai 1870.

(Das Conservatorium.)

(Schluss.)

Nach diesen Andeutungen über den jetzigen Standpunkt, den das Conservatorium einnimmt, können wir uns bei Erwähnung seiner diesjährigen öffentlichen Leistungen um so kürzer fassen. Wie statutenmässig alljährlich gab dasselbe auch heuer drei Concerte, von denen in Betreff der orchestralen Vorträge nur im Allgemeinen bemerkt sei, dass dieselben nun an der Spitze der hiesigen Productionen stehen und alle der anderen Instrumentalkörper an Glanz, Pracht, Präcision und künstlerischer Nüancirung der Aufführung übertroffen. Ja, wir können, ohne unbescheiden zu sein, sagen, dass dieselben mit jenen der aus den eingespieltesten Künstlern zusammengesetzten Orchester zu rivalisiren im Stande, was um so mehr zu bedeuten hat, wenn man die Wahl der Compositionen, zumeist Aufgaben des höchsten Ranges, in Betracht zieht. Im ersten Concerte kam Franz Lachner's neueste Suite in C unter des eingeladenen Componisten eigener Leitung zur Aufführung. Das jugendfrische Werk fand eine enthusiastische Aufnahme und bereitete dem königl. bayerischen Hofkapellmeister einen wahren Triumph glänzenden Erfolgs; er selbst lieh seiner Befriedigung ob des ihm mit Begeisterung folgenden jugendlichen Orchesters mehrmals lebhaftesten, ja begeisterten Ausdruck. Das dritte Concert brachte Rob. Schumann's D moll-Symphonie, wenn auch nicht so eingänglich wie die B dur-, nicht so grossartig wie die C-Symphonie, doch reich an tiefbedeutsamen Momenten, aber auch an überheiklen Schwierigkeiten, deren Besiegung nur unter so günstigen Umständen künstlerischer Vorbereitung so glänzend überwunden werden können. An diese symphonistischen Vorträge reihten sich die Ouvertüren zum Mährchen von der schönen Melusina von Mendelssohn und zu »Tannhäuser«, welch' letztere um so grössere Wirksamkeit ausübte, als das Streichquartett mit 16 ersten, 16 zweiten Violinen, dieser Anzahl entsprechenden Violen und Celli und 8 Violone besetzt erschien. Wenn wir noch des Andantes aus der oben genannten Suite erwähnen, so geschieht es nur deshalb, weil sich die Inhaber der Violin- und der Violastimme Otakar Ševčik und Florian Jajic als treffliche Schüler des Herrn Bennewitz eben so manifestirten, wie der Clarinettist Kořenský in dem Vortrage des Mozart'schen Quintetts mit mehrfacher Besetzung der Streichinstrumente als ein solcher des Herrn Gisařowic. Das zweite Concert hatte den Charakter eines grossen Festconcerts. Da sich heuer ein Cursus abschliesst und die absolvirenden Zöglinge ihre Lehrzeit bereits am Schlusse des Schuljahrs beschliessen und anderen Aspiranten Platz machen, so musste die Jubiläumsfeier Beethoven's anticipirt werden und fand im zweiten Concerte von Seiten des Instituts eine würdige Begehung, um so mehr, als sich das massenhafte Orchester gerade hier selbst zu übertreffen schien. Zur Aufführung gelangten in nahezu vollendetem Vortrage die »Siebente« und die grosse Ouvertüre Op. 124. Ausser der Hof- und Kammersängerin Frau Wilt aus Wien, welche die grosse Arie der Leonore und drei lyrische Compositionen des Gefeierten sang, trug zur Verherrlichung der Feier die ebenfalls eingeladene Pianistin Fräulein Sophie Menter aus München wesentlich bei. Sie spielte bei dieser Gelegenheit das grosse Es dur-Concert und als Solostück noch das *Andante con Variazioni* aus der Sonate Op. 109. Auch bei den anderen Conservatoriumsconcerten wirkte sie mit und gab noch zwei selbständige Concerte. Auf diese Art bekamen wir von ihr ausser dem genannten noch die beiden Concerte von Liszt in Es und A und das Weber'sche in F-moll zu hören, ohne die zahlreichen Solostücke aus der alten, neueren und neuesten Pianoforteliteratur anführen zu können. Sophie Menter stellte sich als ein Stern erster Grösse, als eine Virtuosin und Künstlerin dar, die wohl alle ihre jetzt blühenden Colleginnen siegreich übertreffen dürfte, was sich auch hier, da die hochgefeierte Mary Krebs zu gleicher Zeit in unseren Mauern weilte und concertirte, glänzend bewährte. Ausser diesen statutenmässigen drei Concerten wirkt das Conservatorium noch alljährlich bei einer Wohlthätigkeitsakademie mit und veranstaltet ein solches zum Besten des Pensionsfonds seines Professorencollegiums. Wir wollen nur noch des letzteren obenhin erwähnen, weil zu selbem abermals eine musikalische Notabilität zugezogen wurde. Der königl. sächsische Hofkapellmeister aus Dresden Herr Julius Rietz dirigirte seine dritte Symphonie in Es persönlich und gab der eminenten Leistung des Orchesters ein eben so glänzendes Zeugniss wie Meister Lachner. Dass der schon früher durch seine anderweitigen Werke auch hier rühmlichst bekannte Componist und Dirigent eine seiner Bedeutung entsprechende Aufnahme fand, versteht sich wohl von selbst.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Breslau.** Von den Concerten, welche die letzten Monate uns brachten, verdient eine Aufführung des Judas Makkabäus am 29. März durch die hiesige Singakademie besondere Erwähnung. Wir reproduciren hier zunächst einen Bericht, den Herr Sanitätsrath Dr. Viol darüber in der »Schlesischen Zeitung« veröffentlichte. Er schreibt: »Die von der Singakademie unter Leitung des königl. Musikdirectors Herrn Dr. Julius Schaeffer im Springer'schen Saale am Dienstag veranstaltete Aufführung des Oratoriums »Judas Makkabäus« von G. Händel erfreute sich einer zahlreichen Theilnahme des Publikums und zählt zu den besten, die wir jemals von diesem erhabenen Werke gehört haben. Wie die meisten der übrigen Oratorien (Saul, Josua, Jephtha etc.) feiert auch dieses die Retter des israelitischen Volkes, welche dasselbe aus Drang und Knechtschaft, aus Kampf und Leiden, zum Siege und zur Freiheit führten. Das Werk ist so allgemein bekannt, dass wir eine nähere Auseinandersetzung bei Seite lassen und uns sofort zu der, von Herrn Dr. Schaeffer auf das Sorgfältigste vorbereiteten Aufführung desselben wenden können. Wie früher, so war auch diesmal die Original-Partitur, jedoch nach der neuen Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft mit dem von Gervinus untergelegten, sich trefflich bewährenden Texte, benutzt worden. In Bezug auf die Instrumentation bemerkten wir bereits in diesen Blättern, dass dieselbe hier und da, wo es gestattet war, von Herrn Dr. Schaeffer auf discrete Weise vervollständigt und zur Begleitung der Arien das Clavier hinzugefügt wurde. So war für eine würdige Vorführung des Oratoriums »Judas Maccabäus« nach allen Richtungen hin mit Fleiss und Verständniss gesorgt und eine Wirkung erzielt worden, die zunächst bezüglich der stark besetzten Chorstimmen eine ausserordentliche zu nennen ist. Die Fülle des Klanges und die Präcision der Ausfüh-

rung hielten sich das Gleichgewicht. Die ernsten, wehmuthsvoll klagenden, den Himmel um Beistand in der Noth anflehenden Chöre des ersten Theils, wie die zu Kampf und Sieg aufmunternden Schlachtgesänge des zweiten und die freudig erklingenden Sieges- und Dankeslieder des dritten Theils wurden von der Singakademie mit gleicher Kraft, gleichem Feuer und Würde des Ausdrucks gesungen. Wir nennen hier vor Allem den feierlich ernsten Chor Nr. 5 (»Um Zion stimmt zum Klaglied ein«), die energischen Chöre Nr. 9 (»Send' einen Mann voll Muth und Geist«) und 17 (»Voran, o Held!«), den prächtigen Heldchor Nr. 19 (»Gefahren verachtend, dringt kühn auf den Feind«), die grossartigen Chöre Nr. 22 (»Hör' uns, o Herr!«), Nr. 63 (»Fall ward sein Loos!«) und sämmtliche Jubel- und Dankchöre des dritten Theiles, in denen sich die volle Grösse Händel's in der Composition, wie die Stärke der Singakademie in der Ausführung zeigte. — Während nun von der einen Seite die Gesangschöre und das Orchester auf das Beste für die Massenwirkung eintraten, strahlte auf der anderen Seite die diesmalige Aufführung des »Judas Makkabäus« dadurch in einem erhöhten Glanze, dass die Solopartien ganz ausgezeichnet und noch dazu nur von Mitgliedern der Singakademie besetzt waren. Fräul. Elsbeth Doniges (Sopran), wie Fräul. Cornelie Scherbel (Alt), Herr Graf Danckelmann (Judas Makkabäus), wie Herr Georg Henschel (Simon) rangen um den Preis des Abends mit gleichem Verdienst, sowohl durch den herrlichen Klang ihrer Stimmen, als durch den Glanz, die Gediegenheit und Sauberkeit des Vortrags, die Klarheit und Deutlichkeit der Textaussprache und die Schönheit der Declamation. Wir würden den uns gesteckten Raum in diesen Blättern bedeutend überschreiten, wollten wir die herrlichen Gaben jedes Einzelnen ausführlich beleuchten und würdigen, genug, wenn wir Allen unsere höchste Anerkennung und Dank im Namen des Publikums zollen, dem mit der ausgezeichneten Aufführung des »Judas Makkabäus« im Allgemeinen wie im Speciellen ein Kunstgenuss geboten wurde, wie er nur selten zu finden ist. Herr Musikdirector Dr. Schaeffer aber möge in dem überaus günstigen Gelingen des Werkes seinen schönsten Lohn suchen für die mühevolle, wochenlange Arbeit, die er an die Vorbereitung und das Studium des »Judas Makkabäus« gewandet hat. — Die Clavierbegleitung zu den Recitativen und Arien führte Herr Lehnert mit grosser Accuratesse aus«. Auch von anderer Seite wird uns bestätigt, dass die Aufführung des »Judas Makkabäus« vielleicht die gelungenste war, welche dieses blühende Institut seit Jahren zu Stande gebracht hat. Kein Wunder; denn wenn der Dirigent nicht nur aufs eifrigste die Einübung besorgt, sondern sich auch noch der zeitraubenden Mühe unterzieht, den ganzen Clavierpart auszusetzen, so ist bei solchen Werken eindringendes Verständniss und eine Sängern und Publikum sich mittheilende Begeisterung die unmittelbare Folge davon. Möchten doch unsere Dirigenten hieraus lernen, wie sie es anzufangen haben, um das zu erlangen, wonach sie sich sehnen und was ihnen so selten gelingen will — erfolgreiche Oratorienaufführungen. Noch in einem anderen Punkte ist diese Akademie ein beneidenswerthes Vorbild. Sämmtliche Soli waren von Mitgliedern der Akademie besetzt, die mit gleicher Lust sangen und ihre Aufgabe in künstlerischem Geiste lösten; dabei herrschte die schönste Stil-Einheit zwischen Solisten und Chor. Es wird uns berichtet, dass das, worüber namhafte Theater- und Concertsänger noch immer so oft zu stolpern pflegen, die Coloratur, von diesen Akademie-Solisten mit einer Natürlichkeit und Leichtigkeit gesungen sei, die manchem »grossen« Virtuosen den Staar stechen könnte. In dieser Hinsicht kann sich die Breslauer Akademie eines Vorzugs rühmen, den sie mit keinem anderen Gesanginstitut dieser Art theilt; denn selbst die Berliner Singakademie, welche die Soli von jeher thunlichst mit eigenen Kräften besetzte, ist doch genöthigt wenigstens für einige Männerpartien fremde Sänger herbeizuziehen. Dieser ideale Zustand, Alles mit der eigenen Akademie besetzen zu können, sollte der normale sein. Aber wie ist es meistens? Nachlässige unfähige Dirigenten suchen für ihre Concerte einige namhafte Solisten zu ergabeln, um hinter deren Namen die eigene armselige Leistung zu verstecken.

Nachschrift. Noch eines kleinen Umstandes müssen wir Erwähnung thun, der ebenfalls Anderen ein Vorbild sein kann. Durch die Verlagshandlung J. Rieter-Biedermann sind nicht nur die Clavierauszüge und die Chorstimmen, sondern auch die Textbücher zu den Händel'schen Oratorien in der neuen Uebersetzung von Gervinus hergestellt. Nach altem Brauch oder Missbrauch pflegt man sich aber die Texte am Orte zu drucken und hält an diesen verstümmelten, fast immer höchst elend gedruckten Fabrikaten fest, vorgeblich, weil die zierlichen Büchlein aus Rieter-Biedermann's Verlag nicht die ortsüblichen Kürzungen enthalten. Wir wollen hier nicht weiter darüber sprechen, dass dies unbefugter strafbarer Nachdruck ist, sondern nur hervorheben, welches Verfahren die Breslauer Akademie beobachtet hat. Man verkaufte den Zuhörern dort die vollständigen Leipziger Textbücher und hatte auf einem eingelegten Blättchen die »Reihenfolge« der Nummern angegeben; das Gesungene wie das Gestrichene war hiernach leicht zu überblicken. So sollte man es an allen Orten machen, schon aus Vorsicht; denn oft wird noch in der letzten Hauptprobe ein Stück weggelassen, ein anderes einem Sänger zu Liebe zugelassen, worüber nun das bereits gedruckte Localtextbuch keine Auskunft giebt. Man sollte aber auch aus Gewissenhaftigkeit und künstlerischem Pflichtgefühl so verfahren, weil ein Concertinstitut offenbar die Pflicht hat, dem Publikum die vollständigen Texte, die vollständigen Clavierauszüge u. s. w. zu vermitteln, gleichviel was davon gesungen oder nicht gesungen wird. Bietet doch die Jedem gewährte Möglichkeit, das Ganze überblicken zu können, eine besondere Anregung für fernere Aufführungen, indem das eine Mal diese, das andere Mal eine andere bisher unbeachtete Partie des Werkes mit oft unerwarteter Wirkung zu Gehör gebracht wird. Auch hiefür kann aus der Breslauer Aufführung ein Beispiel entnommen werden. Judas' Arie vor dem Schlusschore des ersten Theils »Nein, keine frevele Lust«, eins unserer Lieblingsstücke und so bezeichnend für den edlen Charakter des Helden, haben wir noch in keiner einzigen Aufführung vernommen; alle Dirigenten und Sänger erklärten das Stück für eine undankbare Nummer. Nun hören wir aus Breslau, dass eben diese Arie ein Glanzpunkt in der Leistung des dortigen Sängers gewesen ist. *D. Red.*

*** Paris.** Das neue Opernhaus dürfte nicht vor Ende des Jahres 1872 fertig sein, und da muss noch der gesetzgebende Körper seine Zustimmung geben, was wohl unzweifelhaft geschehen wird. Inbegriffen die Decorationen und Maschinerien, werden sich dafür die Gesammtkosten auf 31 Millionen Francs belaufen, von denen noch acht Millionen zu erbringen sind. Es werden für das Jahr 1870 3.200,000 Francs, für 1871 drei Millionen Francs und der Rest im Jahre 1872 verlangt. Namentlich von dem letzten Erfordernisse will man eine Million abzwacken. Es war ernsthaft eine ganz wunderbare Maschinerie in Aussicht genommen. Der Fussboden bildete eine Art von Damenbret, von dem jedes einzelne Feld willkürlich durch eine kolossale hydraulische Presse, die mittelst einer Claviatur spielte, in Bewegung zu setzen war. Die Decorationen wurden auf diese Felder gestellt, die durch eine Hebung feste Pfeiler bildeten. Der Maschinist setzte sich an die Claviatur und bewirkte durch sein Spiel sofort jede beliebige Verwandlung. Dieses System war ebenso schön als neu; dadurch wurde der alte Theaterschimmel in dieser Richtung beseitigt. Garnier verlangte, um sein Project zu fördern, eine Commission, die aber der Neuerung alle möglichen Hindernisse in den Weg legte, so dass der Architekt bei dem alten, längst verbrauchten Bühnentrödel verbleiben wird. Aber was würde der neu projectirte Bühnentrödel anders nutzen, als dass einem Meyer Beer dem Zweiten Gelegenheit geboten würde, Jakob Meyer Beer den Ersten zu überbieten? Schade um das heillos verschwendete Geld.

*** London.** Von den alljährlich in der Sommersaison stattfindenden Hofconcerten, die herkömmlich, aber gewöhnlich ohne Theilnahme der Königin, im Buckingham-Palast abgehalten werden, fand das erste am 18. Mai statt. Orchester und Sängerchor waren etwa 160 Personen stark, und die Soli waren in den Händen der Damen Tietjens, Trebelli-Bettini, Sessi und Ilma de Murska, sowie der Herren Graziani, Naudin und Bettini. Das Programm ist detailirt ziemlich genau angegeben; es bestand in einer Reihe italienischer und deutscher Compositionen. Gegen 700 Einladungen waren dazu ergangen und der Concertsaal des Palastes war gefüllt mit vornehmen Leuten. Leider sitzen bei vielen von ihnen (wie der witzige Dr. Arbuthnot schon vor 158 Jahren sagte) die Ohren nicht an der rechten Stelle. Der Dirigent des Ganzen war Herr G. W. Cusins. Nur des letzteren Umstandes wegen erwähnen wir dieses Concert, um daran die Bemerkung zu knüpfen, dass Herr Cusins, seit einigen Jahren der treffliche Leiter der *Philharmonic Concerts*, unlängst zum Dirigenten der königlichen Privatkapelle (der sogenannten *Queen's Band*) ernannt ist an der Stelle seines Oheims G. F. Anderson, welcher nach einer beinahe sechszigjährigen Thätigkeit im Dienste des Hofes in den Ruhestand versetzt wurde. Wir wünschen dem fähigen und eifrigen Dirigenten günstige Verhältnisse, um in seinem jetzigen bedeutenden Wirkungskreise nachhaltig für die Kunst wirken zu können. Die Hofkreise, welche dort augenblicklich nur für bildende Kunst einiges Interesse hegen, wenden sich vielleicht bald wieder zu der besseren Musik zurück. Zu wünschen wäre es.

*** Hamburg.** Der hiesige »Tonkünstlerverein«, welcher seinen zahlreichen Mitgliedern fast allwöchentlich einige Werke der Kammermusik vorführt, brachte neulich zwei Serenaden für Streichorchester von Volkmann zu Gehör, die bei zweimaliger Aufführung allgemeinen verdienten Beifall fanden. Jede dieser Serenaden besteht aus drei bis vier kleineren, in Zusammenhang stehenden Sätzen.

ANZEIGER.

[88] Soeben erschien und in allen Buchhandlungen zu haben:

Musikalischer Hausschatz. 15,000 Exemplare verkauft.

Concordia.

Anthologie classischer Volkslieder

für Pianoforte und Gesang.

1—12 Lieferungen à 5 Groschen.

Diese Sammlung, deren Absatz für ihre Gediegenheit bürgt, enthält über 1200 unserer herrlichen Volkslieder und bietet allen Freunden volksthümlicher Musik eine willkommene Gabe.

Leipzig. *Moritz Schäfer.*

---

[89] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

M. BERGSON.

Concert symphonique

pour le Piano

avec Accompagnement d'Orchestre.

Op. 62.

Arrangement pour Piano seul par l'Auteur

Pr. 1 Thlr. 25 Ngr.

Partitur und Stimmen sind in Abschrift zu beziehen.

Von demselben Componisten erschienen ferner:

Op. 45. **Marche des Vivandières.** Caprice de Genre pour le Piano. 18 Ngr.

Op. 51. **Le Tatamaque.** Danse havanaise pour le Piano. 15 Ngr.

Op. 63. **Les Caractéristiques.** Etudes de Style et de Perfectionnement pour le Piano. (Approuvées par le Conservatoire Impérial de Paris. Adoptées par les Conservatoires de Berlin et Genève.) -- Cah. 1. La Naive. La Folâtre. La Passionée. La Sensitive. 1 Thlr. — Cah. 2. L'Impétueuse. La Serieuse. Pour la main gauche seule. 25 Ngr.

Op. 64. **Jadis et Aujourd'hui.** Deux Morceaux caractéristiques pour le Piano. (Jadis; Menuet. Aujourd'hui; Méditation.) 20 Ngr.

---

[90] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Carl Hering.

Op. 42. **Kindliche Stücke** für den ersten Beginn des Clavierspiels. (Herrn Louis Wendrll in Breslau.)
Heft 1. 6 Stücke. 17½ Ngr.
Heft 2. 5 Stücke. 20 Ngr.

Op. 43. **Kleine Genrebilder** für Pianoforte (Frühling. Das Lied von der Treue. Die ersten Schwalben. Die Zigeunerin. Das Geheimniss. Der Clan von Schottland. Herzenssprache. Die Betende. Märchen. Was sich liebt, das neckt sich.) (Seinem Freunde Adalbert Hafflein.) 20 Ngr.

Op. 58. **Kinder-Serenade** für Klein und Gross für Pianoforte. (Seinem Freunde Ferd. Brissler gewidmet.)
Zu zwei Händen 17½ Ngr.
Zu vier Händen 25 Ngr.

Op. 53. **Zigeuner-Serenade** für Pianoforte zu vier Händen. (Louis Köhler gewidmet.) 1 Thlr.

Op. 57. **Palingenesis.** Grosse Sonate für Pianoforte. (Seiner königl. Hoheit dem Prinz-Regenten von Preussen zugeeignet.) 2 Thlr.

Op. 74. **Zweite Zigeuner-Serenade** für Pianoforte zu vier Händen. (Herrn Wilhelm Taubert, königl. preussischen Hofkapellmeister, gewidmet.) 1 Thlr.

---

[91] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Compositionen

von

J. Charles Eschmann.

Op. 47. **Deux Feuillets d'Album** pour le Piano. 15 Ngr.

Stimmen der Völker in Liedern.

Op. 53. **20 Schottische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Bonnie Dundee. Nr. 2. Bannock's o' Barley-meal. Nr. 3. The Covenanter's Tomb. Nr. 4. Lowe will find out the wey. Nr. 5. Lass, what art thou? Nr. 6. The Flower o' Dunoon. Nr. 7. Bonnie wee thing. Nr. 8. The morn returns in Saffron drest. Nr. 9. The Queen Mary's farewell of France. Nr. 10. Charlie's Farewell.

Heft II. Nr. 11. My heart's in the Highlands. Nr. 12. Mill, Mill, o! Nr. 13. The Yellow Haird Laddie. Nr. 14. A puir mitherless Wean. Nr. 15. O Cherub content. Nr. 16. The Burial of Sir John Moore. Nr. 17. The rin awa Bride. Nr. 18. Charlie is my darling. Nr. 19. Cia mor s Surra' sinn fuirach. Nr. 20. Oh Megan ee.

Op. 54. **12 Französische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. La bonne aventure. Nr. 2. En revenant de Bâle en Suisse. Nr. 3. Air de la pipe de tabac. Nr. 4. Fournissez un canal au ruisseau. Nr. 5. Eh! lon lon la Landerinette! Nr. 6. Air de la ronde du camp de Grandpré.

Heft II. Nr. 7. Une fille est un oiseau. Nr. 8. La Vivandière. Nr. 9. Ce jour-là, sous son ombrage. Nr. 10. Le bruit des roulettes gâte tout. Nr. 11. La marmotte a mal au pied. Nr. 12 Epilogue. J'ai vu partout dans mes voyages.

Op. 55. **10 Englische, Schottische und Irländische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. The rising of the lark. Welch air. Nr. 2. The heaving of the lead. Nr. 3. On a bank of Flowers. Nr. 4. The oyster girl.

Heft II. Nr. 5. The Garb of old Gaol. Nr. 6. The Coquette new moulded. Nr. 7. Ah Colin, why. Nr. 8. Gladsmuir. Nr. 9. Dirge of Sir William Wallace. Nr. 10. The Widow of Wareham.

Op. 56. **10 Volksmelodien aus Béarn** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Pla poudou truca l'ore oun m'espery d'eyma. Nr. 2. Nou, Nou, poulette, nou'n ey doulat. Nr. 3. Moun cô tu b'ae en gatye. Nr. 4. Moun diü, quine souffrence. Nr. 5. Lou loung d'aquere aygette.

Heft II. Nr. 6. Bous, qu'èt bère et qu'èt youenne. Nr. 7. Maleye, quoan lhe by. Nr. 8. Jano Mario s'en ey bachede Nr. 9. Roussignoulet, qui cantes. Nr. 10. Cruelle, nou'm en bos eyme.

Op. 57. **12 Böhmische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 17½ Ngr.

Heft I. Žalo děwče, žalo trawu. Nr. 2. Což se mně má milá, hezká zdáš! Nr. 3. Divertimento, a) Koulelo se, koulelo červené gablíčko, b) A gá wždyčky, co mne má hlawičke pobolywa, c) Měla sem holaubka. Nr. 4. Pásla panenka páwe.

Heft II. Nr. 5. a) Wtom našem sadečke, b) Když sem husy pásala. Nr. 6. Divertimento. a) Kde pak si, má milá, b) Čj gsau to Koníčky, c) Chowoyte mne, má maličko, d) Tluču, tluču, o towřete.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 1. Juni 1870. **Nr. 22.** V. Jahrgang.

Das Oratorium auf der Bühne.

2.

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Es war allerdings eine Möglichkeit vorhanden, ein dem Griechischen ähnliches religiöses Musikdrama zu erhalten; aber der Weg, welcher dahin führen konnte, ist nicht benutzt. Im Mittelalter wurden heilige Geschichten durch grosse Volksmengen agirt und unter Theilnahme aller Stände aufgeführt. Alles war ungeschlacht, aber treuherzig; das ganze Volk war unbefangen daran betheiligt; die bekanntesten und beweglichsten Geschichten wurden vorgeführt; Jeder sprach, spielte, sang und kleidete sich, wie es ihm eben natürlich schien. Dies waren gesunde Elemente, aus denen sich ein Drama hätte entwickeln können; aber es entwickelte sich nicht, denn alles weitere fehlte gänzlich. Zunächst die Hauptsache, ein lebendiger Chor. In den Massenspielen des Mittelalters — die bekanntlich bis in das sechszehnte Jahrhundert hinein reichten und noch im siebzehnten durch die Jesuiten erneuert wurden, wovon z. B. das Oberammergauer Spiel ein Ueberbleibsel ist — war eine Fülle von Aufzügen aller Art, deren Abwicklung die meiste Zeit in Anspruch nahm; aber nirgends gewahren wir die Ansätze zu einem wirklichen Chor. Dies ist sehr merkwürdig und zeigt uns die künstlerische Bedeutungslosigkeit der genannten Spiele. Die Ursachen liegen für den, der nicht an mystischer Confusion Gefallen findet, nahe genug. Die christlichen Stoffe waren nicht so geschmeidiger Natur, wie die griechischen; man kam über salbungsvolle Reimerei eines feststehenden Textes nicht hinaus, die Bühne that es in jeder Hinsicht der Kanzel gleich, der Prediger war die höchste Autorität, das mustergiltige Vorbild. Dabei nahm das hauptsächlichste Kunstmittel, die Musik, in den neueren Zeiten, schon vom frühen Mittelalter an, einen ganz abweichenden Lauf, wurde scholastisch gelehrt, und wenn auch nicht gerade dem bunten Leben entfremdet, so doch bis zur Leblosigkeit undramatisch. Es war eben der Trieb zur Selbständigkeit und zu höheren Zielen, der sich damals zum ersten Male in ihr regte. Wie ganz anders bei den Griechen, wo die Musik sich so wenig von Wort und Handlung entfernen konnte noch wollte, dass die Dichter als wahre Tondichter zugleich auch die Musik besorgten!

Dies wird hier gesagt, um die gänzliche Unmöglichkeit darzuthun, dasjenige, was im Drama des Mittelalters versäumt ist, jetzt noch nachholen zu können, und zwar eben durch Umformung fertiger Werke von anerkannter Bedeutung, die auf ganz anderem Wege ihre Kunstgestalt erhalten haben. Diesen Gedanken, der auch den confusen Düsseldorfer Experimenten zu Grunde liegt, müssen wir hier mit aller Klarheit und Entschiedenheit als einen völlig fruchtlosen, unausführbaren aufdecken, weil derselbe, obenhin angesehen, etwas Verlockendes hat und manchen Unkundigen zu Gunsten der neuen Versuche bestricken könnte.

Das Oratorium, welches in der Form nicht der Tragödie der Griechen gleich werden konnte, ist es um so mehr dem Geiste nach geworden. Oder noch eigentlicher gesprochen: die Kunstformen, auf ihre Wesenheit gesehen, sind bei beiden wirklich dieselben geblieben, nur ihre Anwendung ist verschieden. Dieselben betrachtenden und ruhig erhabenen — für unsere Bühne natürlich weitaus zu ruhigen und zu erhabenen — Chöre, welche grosse Ideen und sittliche Grundsätze verkünden, finden sich in beiden, aber bei annähernder Gleichheit der Worte sind Musik und Darstellung völlig verschieden. Hier hat man den ganz ungriechischen Ursprung des Oratoriums in einem handgreiflichen Beispiel.

Auch der besprochene »Belsazar« enthält derartige Chöre. Der erste Act schliesst mit einem solchen. Volk Israel singt im Hinblick auf Belsazar:

> 1. Allmälig steigt Jehova's Zorn,
> bis er die höchste Höh' erreicht;
> dort hemmt noch lang Barmherzigkeit den Streich,
> eh' er den Frevler strafend beugt;
> 2. Langmüthig harrt er seiner Reu',
> an Gnad' und Milde reich.
> Doch wenn Verstockung scheucht das Heil,
> erreichet endlich ihn der Rache Pfeil;
> 3. Und welchen Weg er geht, trifft sein geächtet Haupt
> im Flammenstrahl der Donnerkeil.

Das würdige, ja noch überragende Seitenstück hierzu bildet der grosse Schlusschor des zweiten Actes, der Cyrus feiert und so lautet:

> 1. O tapfrer Fürst, dreifach beglückt,
> wer einst dein künftig Reich erblickt!
> Wär' jeder Thron dem deinen gleich,
> dann wär' die Erd' ein Himmelreich;
> es folgte frei, bereit und blind,
> Gehorsam als der Liebe Kind:

2. Der Streit der Völker wär versöhnt,
Freiheit und Fried' und sel'ge Zeit
trügen ihr Reich von Land zu Land,
und Krieg und Knechtschaft wär' verbannt.

Hier wird das Bild eines gerechten Königs aufgestellt, also das, was seit der Erscheinung David's in den Schriften aller Propheten auftaucht und die besten Hoffnungen Israel's einschliesst. Durch einen solchen Chor wird daher das Edelste und Geistigste dieser Geschichte ausgedeutet; er steht völlig im Rahmen derselben und hilft sie mit gestalten. Die Wahrheit, welche er ausspricht, bleibt für alle Zeiten, denn in dieser Idee, wenn sie inmitten einer concreten Geschichte erscheint, liegt etwas Unvergängliches. Es ist nun die Aufgabe und der Vorzug der Kunst, diese concrete Gestalt aus den Trümmern einer untergegangenen Geschichte wieder zu schaffen und zu stets dauernder Gegenwart hinzustellen. Man sage nicht, dergleichen könne uns nicht mehr ansprechen, weil die moderne Idee von der Leitung der Völker eine andere sei, als die hier gefeierte patriarchalische; eben als ein Augenblick des vollsten Friedens und Glückes, dem ewige Dauer gewünscht wird, der aber nicht dauert, sondern die Völker zu neuen Kriegen und neuen Versuchen der Gestaltung ihres Daseins treibt, muss ein solches Gemälde unsere vollste Theilnahme erregen. Es ist nun eine beklagenswerthe Thatsache, dass derartige Chöre bei unseren Oratorienaufführungen in jeder Beziehung zu kurz kommen. Zunächst streicht man davon, was nur irgend zu entbehren ist; und entbehrlich scheint so ziemlich alles, da es doch nicht nothwendig zu der »Handlung«, sondern zu den seitabwärts stehenden »Lückenbüssern« gehört. Wie dann die beibehaltenen Reste gesungen werden, möge man sich selber sagen. So führt man, oft mit vieler Mühe und löblichem Eifer, Oratorien auf und bringt sich unbedacht um das, was das Oratorium eben zu einem Oratorium macht. Man darf sich nicht verhehlen, und keine Rücksicht darf uns abhalten zu sagen, dass es in dieser Beziehung besser werden muss. Thun unsere Oratorien-Vereine diesen weiteren Schritt, so werden sie mit gewissen Chören, namentlich aber mit den Werken insgesammt, noch ganz andere Wirkungen erzielen und zugleich zwei Gebieten, zu denen sie immer noch unselbständig hinüber neigen, — der kirchlichen und der theatralisch-dramatischen Musik — in würdiger Unabhängigkeit sich gegenüber stellen. (Fortsetzung folgt.)

Der Kölner Domchor.

Die gegenwärtigen Bestrebungen in der katholischen Kirche, ihre Kirchenmusik zu reformiren, haben ihren Ursprung nicht allein in einer auf wissenschaftliche Gründe gestützten künstlerischen Ueberzeugung, sondern zum grossen Theile in den centralistischen Tendenzen, welche den Katholicismus in jene furchtbare Krisis gedrängt haben, deren Ausgang augenblicklich in allen christlichen Ländern mit fieberhafter Spannung erwartet wird. Es ist bekannt, dass der katholischen Liturgie, wenigstens in den abendländischen Theilen der Kirche ein streng einheitlicher Charakter aufgeprägt ist, der durch kleine Verschiedenheiten, die in einzelnen Gegenden herkömmlich sind, nicht alterirt wird. Jener Partei nun, deren einziges Ideal Rom ist, welcher Rom in allen Dingen als alleinberechtigtes Vorbild gilt, waren solche örtliche Verschiedenheiten in der Liturgie ein Dorn im Auge, und die Beseitigung derselben gilt ihr als eine durch das Heil der Kirche gebotene Nothwendigkeit. Einheit und Uniformität sind den Anhängern dieser Partei gleichbedeutende Begriffe; Uniformität ist ihr Ziel, dem Alles geopfert werden muss. Um sich nicht dem Vorwurfe der Inconsequenz auszusetzen, mussten die Anhänger dieser Richtung, die in ihrem Wesen der Kunst als solcher durchaus fremd ist, auch die unbedingte Uniformität der Kirchenmusik nach dem Vorbilde der päpstlichen Kapelle verlangen; die gesammte »moderne Kirchenmusik« musste von ihrem Standpunkte aus als verwerflich erscheinen, schon ihrer grossen Mannigfaltigkeit wegen, und ganz abgesehen von ästhetischen Gründen. Diese acceptirte man indessen bereitwilligst als wirksames Hülfsmittel für Geltendmachung der eigenen Tendenzen. Das Gewicht dieser Gründe verschärfte man mit dem Satze, die Kirchenmusik sei ein integrirender Bestandtheil der Liturgie und habe desshalb von dieser ausschliesslich ihre Gesetze zu empfangen. Dass in dem Begriffe Kirchenmusik, — wenigstens wenn dieselbe noch als ein Theil der Kunst gelten soll — zwei sich berührende Rechtssphären sind, die principiell abgegrenzt werden müssen, wenn Conflicte vermieden werden sollen, darum kümmerte man sich nicht. Die Musik, sagte man, ist in der Kirche nur geduldet; sie hat also aus sich kein Recht, sondern nur so weit als die Kirche ihr dies einräumt. Diese Ansichten waren die herrschenden bei der Kölner Provinzial-Synode im Jahre 1860, an welcher die Bischöfe von Köln, Münster, Paderborn, Mainz, Hildesheim und Breslau Theil nahmen. Die Beschlüsse dieser Synode tragen ganz entschieden das Gepräge der angedeuteten Richtung und zeigen eine unglückliche Vermischung künstlerisch-ästhetischer Grundsätze und kirchlich liturgischer Rechtsnormen. Dadurch sind sie vielfach unklar und verworren. Die wichtigsten Sätze muss ich hier anführen, um die Stellung des Domchores, der aus der Durchführung dieser Beschlüsse hervorgegangen ist, zu bezeichnen. Um aber nicht missverstanden zu werden, schicke ich einige Bemerkungen voraus über die Frage, was denn eigentlich Rechtens sei in Sachen der Kirchenmusik. Abgesehen von dem Kirchenliede, welches hier nicht in Betracht kommt, gilt in der katholischen Kirche der Gregorianische Gesang als Basis der Kirchenmusik, und an den Kunstgesang kann keine weitere Anforderung gestellt werden als die, dass er dem Charakter des Gregorianischen Gesanges sich anpasse, dass er diesem homogen sei. Wie diese Homogenität herzustellen sei, welche Mittel dabei zur Anwendung kommen sollen oder dürfen, ist eine Frage, deren Lösung einzig und allein dem Künstler vorbehalten ist. Kirchliche Rechtsnormen können darüber nicht bestehen, weil die Kirche durchaus nicht die Aufgabe hat, eine Theorie für die Kunst aufzustellen. Hierhin gehört unter andern die Frage, ob und welche Instrumente zur Begleitung des Kirchengesanges angewendet werden dürfen. In dieser Beziehung kann man unbedenklich den Satz aussprechen, dass an und für sich kein Instrument unkirchlich ist, und dass eine absolute Nothwendigkeit, gewisse Instrumente von vornherein zu verbieten, nicht vorliegt. Der Musiker ist also weder in der Wahl der Instrumente, noch in der Art und Weise ihrer Verwendung beschränkt und hat sich nur nach ästhetischen Gesetzen zu richten. Kommen Missbräuche vor, so kann die Kirche in jedem einzelnen Falle sich durch ein Veto schützen. Dagegen hat auf der andern Seite allein die Kirche das Recht, über die gesammte Ordnung der Liturgie zu bestimmen; ihr, nicht dem Musiker, steht die Auswahl der zu componirenden Texte zu, ihr steht es zu, an welcher Stelle der Handlung die Musik eingreifen soll u. s. w. Diese Dinge sind so selbstverständlich, dass sie kaum erwähnt zu werden brauchen. Auch versteht es sich von selbst, dass der Musiker hinsichtlich des Umfanges einer Composition nach den über die Dauer eines liturgischen Actes bestehenden Bestimmungen sich richten muss, dass er also in dieser Hinsicht nicht souverainer Herr in der Kirche ist. — Kurz, bei der Kirchenmusik kommen zwei Factoren in Betracht, die Liturgie und die Kunst; die Repräsentanten der einen und der anderen

müssen gegenseitig ihre Rechte respectiren. In wie weit das bei den Bestimmungen der Kölner Provinzialsynode der Fall ist, mag der Leser selbst beurtheilen. Ich lasse hier die Hauptsätze aus dem 20. Capitel (*de cantu ecclesiastico*) der Verhandlungen folgen:

Post multiplices in musicam sacram inductas depravationes illum antiquissimum cantum, qui Gregoriani nomine venit, vere ecclesiasticum esse, et omnis ecclesiastici fontem nullo alio supplendum, nemo facile diffitebitur. . . . . Statuimus ergo et mandamus, ut cantus ille Gregorianus suo restituatur juri, ac magis magisque colatur, et ut qui in componendis novis melodiis occupantur, non tam chromaticis modulationibus, quam scalis, sive tonis Gregorianis utentes et modis diatonicis molle et lascivum quodcunque excludant. . . . .

Quamvis ex rationibus gravibus tamquam regulam statuamus, ut per majorem anni partem cantus Gregorianus locum habeat, minime tamen cantum harmonicum penitus arcere volumus, immo ad distinguenda festa majora commendamus, dummodo qui eligitur ne recedat a natura et charactere cantus vere ecclesiastici. Redeant igitur chori rectores ad opera illa, quae ab auctoribus, quorum primus est Joannes Aloysius Praenestinus, et illi vix secundus Orlandus Lassus, sublimi et devoto exarata sunt stylo. Abstineant a tot missis, quae dicuntur musicales, aliisque operibus musicis novissimorum temporum, ad aures titillandas magis quam ad excitandos pios affectus aptis; singillatim vero nimia eorundem verborum repetitio et arbitraria collocatio vituperanda est. Omnino denique arcendus est ille mollis cantandi modus, quo pars cantorum murmurando solum cantum comitatur. . . . .

Similia dicenda sunt de instrumentis musicis ad cantum adhibendis. Per longam seculorum seriem aliis in musica instrumentis Ecclesia vix est usa, praeterquam organo. Quod si praeter organum alia instrumenta musica cantui admisceri ex Ecclesiae indultu libet, ea tamen certe instrumenta rejicienda sunt, quae nimis aspera, ut tympana et cymbala, vel nimis mollia, ut varii generis tibiae et fistulae. In aliarum autem usu vitetur militaris quidam clangor nimiusque strepitus, qui efficit, ut canentium verba intelligi non possint. Instrumentorum usus e mente Benedicti XIV. finis praecipuus est, ut cantantium vocem corroborent et sustineant, minime vero opprimant et sepeliant. . . . .

Ex gravibus rationibus per majorem anni ecclesiastici partem cantus Gregorianus ad missarum solemnia adhibeatur. Si quae sunt ecclesiae, quibus major numerus cantorum praesto est, ut missas harmonicas ad regulas artis christianae compositas executioni dare possint, elenchum dierum festorum, quibus id fieri optatur, Ordinario proponant, ut ab ipso limites definiantur, qui quoad usum cantus firmi et harmonici observandi sunt, ne, quod lex esse debet, in exceptionem abeat, neve contra, quod exceptionis locum solummodo tenere licet, lex ipsa et consuetudo fiat.

(Uebersetzung.) »Angesichts vieler in die heilige Musik »eingeführter Missbräuche, wird nicht leicht Jemand bestreiten, dass jener uralte Gesang, welcher von Gregor Ursprung »und Namen hat, der wahre Kirchengesang, und die einzige »Quelle alles Kirchengesanges sei. . . . . Wir bestimmen also »und verordnen, dass jener Gregorianische Gesang in sein »Recht wieder eingesetzt, und mehr und mehr gepflegt werde, »und dass diejenigen, welche sich mit der Composition neuer »Melodien befassen, nicht so sehr chromatischer Modulationen, »als vielmehr der Gregorianischen Tonreihen und diatonischer »Weisen sich bedienen und dabei alles Weichliche und Lascive »fern halten. . . . .

»Obgleich wir aus gewichtigen Gründen gleichsam als Norm »bestimmen, dass während des grössten Theiles des Jahres der »Gregorianische Gesang Platz greife, so wollen wir doch den »Figuralgesang nicht ganz zurückweisen; ja wir empfehlen »denselben sogar für gewisse höhere Festtage, in so fern das»jenige, was ausgewählt wird, nicht von der Natur und dem »Charakter des wahren Kirchengesanges abweicht. Es sollen »daher die Chorregenten zurückgreifen zu jenen Werken, die »in erhabenem und frommen Stile gesetzt sind, von den Auto»ren, deren erster Johannes Aloysius Pränestinus ist, neben »dem Orlandus Lassus kaum den zweiten Platz einnimmt. Sie »sollen sich fern halten von so vielen sogenannten musikalischen »Messen und anderen Compositionen der Neuzeit, die mehr »zum Ohrenkitzel als zur Erregung frommer Gefühle dienen. »Ganz besonders aber ist zu tadeln die allzuhäufige Wieder»holung ebenderselben Worte und deren willkürliche Zusam»menstellung. Unbedingt fern zu halten ist endlich jene weich»liche Gesangart, bei der ein Theil der Sänger mit Murmeln »(Brummstimmen?) den Sologesang begleitet. . . . .

»Aehnliches gilt von der Anwendung von Instrumenten bei »dem Gesange. Während einer langen Reihe von Jahrhunder»ten hat die Kirche sich kaum anderer Instruments bedient, als »der Orgel. Wenn dieselbe nun auch zur Begleitung des Ge»sanges die Anwendung anderer Instrumente, als der Orgel, »duldet, welche entweder zu rauh sind, wie die Pauken und »Cymbeln, oder zu weichlich, wie die verschiedenartigen Flö»ten und Rohrpfeifen. Bei der Anwendung der übrigen ist »jeglicher militärische Lärm und alles Geräuschvolle zu ver»meiden, wodurch bewirkt wird, dass die Worte der Sänger »nicht verstanden werden können. Der Zweck des Gebrauches »von Instrumenten ist nach der Meinung Benedict XIV. vor»züglich der, dass dieselben die Singstimmen unterstützen und »heben, nicht aber verdecken und unterdrücken. . . . .

»Aus gewichtigen Gründen soll während des grössten Theiles »des Jahres der Gregorianische Gesang bei der Feier der Messe »zur Anwendung kommen. Wenn jedoch einzelnen Kirchen »eine grössere Zahl von Sängern zu Gebote steht, um mehr»stimmige nach den Regeln der christlichen Kunst componirte »Messen zur Aufführung bringen zu können, so soll dem Ordi»narius ein Verzeichniss derjenigen Festtage, an denen dies ge»wünscht wird, vorgelegt werden, damit dieser die Grenzen »bestimme, welche sowohl hinsichtlich des *Cantus firmus* als »des Figuralgesanges zu beachten sind, auf dass nicht das»jenige, was Gesetz sein soll, zur Ausnahme, und dagegen das»jenige, was nur ausnahmsweise Platz greifen darf, zum Gesetz »selber und zur Regel werde.«

Ausser diesen Sätzen enthalten die Beschlüsse der erwähnten Synode noch eine Reihe von Bestimmungen über die Kirchenmusik, die weniger wichtig sind und desshalb hier übergangen werden können. Die angeführten Sätze genügen aber, um den Geist zu erkennen, aus dem dieselben hervorgegangen sind. Dieselben sagen entweder zu viel oder zu wenig; das letztere, wenn sie als ästhetische Richtschnur für den praktischen Musiker gelten sollen. Man braucht ja nur die Bestimmungen über die in der Kirchenmusik zulässigen Instrumente anzusehen, die denn doch unklar und verworren genug sind, um den Componisten, der Instrumentalbegleitung gebrauchen will, in die empfindlichste Verlegenheit zu bringen. — Zu viel enthalten diese Bestimmungen aber, wenn sie nichts weiter sein sollen als Vorschriften der kirchlichen Behörde, deren erstes und wichtigstes Erforderniss das sein soll, dass sie nichts mehr und nichts weniger enthalten, als unbedingt nothwendig ist. Was den Musiker angeht, hätte man auch dem Musiker überlassen sollen. Selbst das ist vom Uebel, dass die kirchliche Behörde Palestrina und Lassus als Muster hinstellt. Gewiss ist es sehr erfreulich, wenn auch die kirchlichen Behörden ein Interesse für diese grossen Meister an den Tag legen, und ich wäre gewiss der allerletzte, der es beklagen würde, wenn dieses Interesse denn auch praktische Folgen hätte; aber ganz etwas Anderes ist es, wenn kirchliche Verordnungen diese Meister gewissermaassen privilegiren. Das kann nur dahin

führen, dass Manche der Gegenwart sich nur allzuleicht zu der Meinung verführen lassen, in der Nachahmung der alten Formen liege das Wesen der Sache. — Doch genug hierüber, und zu dem eigentlichen Zwecke dieser Zeilen — dem Kölner Domchor.

(Schluss folgt.)

Entgegnung auf G. Nottebohm's Beethoveniana Art. XXX.

In Nr. 3 d. Bl. hat Herr G. Nottebohm eine Stelle der Arie Marzellinens in der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe der Fideliopartitur als einen Druckfehler bezeichnet, wogegen ich in Nr. 5 d. Bl. geltend machte, dass diese Stelle, so wie sie in jener Partitur vorkommt, von Beethoven selbst in eine Copie der Arie hineincorrigirt wurde. (Demnach muss man wohl annehmen, dass die in Rede stehende Stelle in der Breitkopf'schen Fideliopartitur nicht auf einem Druckfehler beruhe, und vermuthen, dass der Redaction jener Arie in dieser Partitur eine Copie der von Beethoven revidirten Abschrift zu Grunde gelegen habe.) Hierauf erfolgte in Nr. 19 d. Bl. eine »Erklärung« Nottebohm's, dass die von ihm als richtig aufgestellte Lesart der fraglichen Stelle durch die von Beethoven revidirte Fideliopartitur des Wiener Hofopernthеaters bestätigt werde und nicht eher aufgegeben werden könne, dass jene Lesart der andern weichen müsse, als bis bewiesen wird, dass das von Beethoven corrigirte Manuscript einer späteren Zeit angehöre, . . als das des Kärntnerthortheaters.

Obwohl es nach meiner Meinung zunächst Sache der Redaction der Breitkopf'schen Fideliopartitur wäre, die Richtigkeit der von ihr gewählten Lesart zu vertreten und von ihr auch vermuthlich am leichtesten geschehen könnte, da nach einer Bemerkung von Otto Jahn sorgfältig verzeichnet worden ist, welche Autographe u. dergl. jedesmal vorgelegen haben, möchte ich mir doch erlauben, einige Gründe anzuführen, aus denen nach meiner Meinung folgt, dass die Beethoven'sche Correctur der in Rede stehenden Stelle später stattfand, als die Partitur für das Kärntnerthortheater geschrieben wurde.

Bekanntlich hat Beethoven seine im Jahre 1805 vollendete Oper später noch zweimal umgearbeitet. Die Arie der Marzelline mit der fraglichen Stelle findet sich erst in der letzten Bearbeitung des Fidelio und dass namentlich auch das von mir besessene Manuscript dieser letzten Bearbeitung angehört, erhellt auch daraus, dass Beethoven dasselbe eigenhändig auf dem Titelblatt als Nummer 2 bezeichnet hat. Früher war diese Arie das erste Stück der Oper.

Es ist weiters bekannt, dass diese letzte Bearbeitung des Fidelio erst im Jahre 1814 und zwar für das Wiener Hofoperntheater stattgefunden hat, und dass auf diesem Theater die Oper in ihrer neuen Gestalt zuerst zur Aufführung gelangt ist. Demnach wird man die für dieses Theater im Jahre 1814 von Beethoven zusammengestellte und revidirte Partitur für die älteste halten müssen, welche von der letzten Bearbeitung vorhanden ist und somit auch die darin enthaltene Lesart der fraglichen Stelle für die ursprüngliche. Dies wird auch dadurch bestätigt, dass in dem von mir besessenen Manuscript diese Stelle so wie in der Wiener Partitur stand, aber von Beethoven in der bezeichneten Weise umgestaltet wurde. Ich glaube somit dargethan zu haben, dass die Lesart der Breitkopf'schen Partitur der der Wiener vorzuziehen ist, in so fern nicht bewiesen wird, dass Beethoven schliesslich jene früher verworfene Lesart wieder aufgenommen hat, oder — was nicht unmöglich wäre — beide Lesarten nebeneinander bestehen liess.

Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir noch eine andere Stelle der Breitkopf und Härtel'schen Fideliopartitur zur Sprache zu bringen. Im 32. Takte des ersten Duetts findet man bei der Bassstimme, und nur bei dieser, *forte* vorgezeichnet, was offenbar unrichtig ist. Eine ebenfalls in meinem Besitze gewesene, von Beethoven revidirte Copie dieses Duetts scheint mir zu erklären, wie dieses *f* in jene Partitur kam. Zur besseren Verdeutlichung setze ich von dem bezeichneten und dem nächstvorhergehenden Takt die Sopran- und Instrumentalbassstimme hieher:

schickest ver-stopf — ich mir vollends das Ohr
sf F

In jener Copie war die Note *f* im 32. Takt undeutlich geschrieben. Um diese Undeutlichkeit zu beheben, schrieb Beethoven, wie in ähnlichen Fällen gewöhnlich, den entsprechenden Buchstaben über die zweifelhafte Note. Ein Copist hielt später vermuthlich dieses *F* für ein Fortezeichen und so mag dasselbe in die Breitkopf'sche Partitur gekommen sein.

Graz, 22 Mai. *Dr. Bischoff.*

Concertbericht aus München.

1. Concerte der musikalischen Akademie.

(Fortsetzung.)

Uebergehend auf die Instrumentalsolovorträge mit Orchester haben wir anzuführen die mit Recht aufs Beifälligste aufgenommene Vorführung eines herrlichen wenig bekannten Hornconcerts von Mozart durch Herrn Strauss, ein höchst verdientes Mitglied unseres Hoforchesters. Violinist Venzl spielte ein Concert von Vieuxtemps mit hübschem Ton und technischer Sicherheit; in ähnlicher Weise Violoncellist Werner eine Romanze und Finale von Reinecke, wovon uns letzteres etwas gedankenarm erschien. Dagegen mangelten diese beiden Eigenschaften beim Vortrag eines ziemlich langweiligen, sentimentalen Concertstücks von Goltermann durch den Cellisten Menter, der seinen für die Kunst zu früh verstorbenen Onkel kaum je auf diesem Instrument erreichen wird. Der junge Violinist Paul Meroll, ein Schüler unseres trefflichen Concertmeisters Joseph Walter, wagte sich an Spohr's Gesangsscene; wenn er derselben auch durch seine schon ziemlich ausgebildete Technik fast gewachsen war, so blieb doch an Grösse des Tones und Vortrages noch Manches zu wünschen übrig, was er sich unter solcher Leitung leicht wird erringen können; nur müssen wir in Bezug auf diesen und den ihm vorstehenden Kunstbeflissenen wiederholt bemerken, dass, wie wir schon in unserem letzten Berichte betonten, eben Schülerhaftes aus diesen Concerten, wo sonst nur vollendete Meister aufzutreten gewohnt waren, ein- für allemal fern bleiben sollte. Schliesslich ist noch der Vortrag eines Clavierconcerts von Liszt durch Hrn. Carl Bärmann jun. zu erwähnen. Umsonst hatten wir also gehofft, dass mit Bülow's Fortgange derartige ans Komische grenzende musikalische Ungeheuer, wie dieses Concert mit seinen hauptsächlich durch grosse Trommel und Cinellen versuchten Effecten, aus unseren Concertprogrammen verschwinden würden! Wir bedauern nur Herrn Bärmann, dass er seine wirklich bedeutende Technik an dieses Opus verschwendete; wir und viele Andere hätten ihm dessen Vortrag von Herzen gern erlassen! Doch — wem nicht zu rathen ist, ist nicht zu helfen! Die aufgeführten Solo-Gesangsstücke waren: eine Arie aus Händel's »Semele« und drei der Müllerlieder von Schubert durch Frau Diez; die Arie zu Cherubini's »Lodoiska« von Weber durch Frl. Leonoff; die bekannte Arie aus »Mitrane« von Rossi, »Des Mädchens Klage« von Schubert und »Er ist gekommen« von Franz durch Frl. Ritter; »Des Sängers Fluch« und einige andere Lieder durch Herrn Pischek aus Stuttgart; endlich »Frithjof auf seines Vaters Grabhügel« für Baritonsolo, Frauenchor und Orchester von Max Bruch, durch Herrn Fischer.

Der Vortrag der Arie und der Lieder durch Frau Diez war ein Hochgenuss, der die Zuhörer beim letzten Liede »Mein« zu einer Sturmpetition um Wiederholung desselben hinriss, welcher die liebenswürdige Künstlerin freundlichst entgegenkam. Möge sie uns, nachdem sie fortan unserer Bühne nur mehr als Ehrenmitglied angehören wird, um so häufiger in Concerten Gelegenheit geben den Glanz ihrer Stimme und ihres Vortrages zu bewundern.

Fräul. Leonoff sang die Weber'sche Arie im Verhältniss zu den ihr zu Gebote stehenden Mitteln recht hübsch, wurde jedoch durch Frl. Ritter mit Rossi's Paradestück aller Altistinnen bei weitem übertroffen. Auch die beiden Lieder wurden von ihr vortrefflich vorgetragen, erhielten jedoch nicht ganz den verdienten Beifall, wesshalb wir für die Zukunft eine andere Auswahl anempfehlen möchten.

Ueber des einst so berühmten Pischek Leistungen wollen wir, ohne auf deren Detail einzugehen, in Erinnerung seiner Vergangenheit den Mantel christlicher Liebe decken, sind jedoch überzeugt, dass, wenn er von competenter Seite kurz vor dem Concerte gehört worden wäre, sein Auftreten, welches dadurch, dass er sich selbst begleitete, schon einen höchst sonderbaren Charakter an sich trug, sicher unterblieben wäre.

Die durch Herrn Fischer vorgetragene neue Concertscene von Bruch interessirte lebhaft und gefiel im Ganzen wohl, was noch in höherem Grade der Fall gewesen wäre, wenn bei der Instrumentation die Blechinstrumente durch den Componisten etwas mehr in den Hintergrund gestellt worden wären; schade, dass Herr Fischer seine schöne Stimme häufig mehr als nothwendig und angemessen forcirte. Durch ernstes Studium wird er aber gewiss diesen Fehler und andere kleine ihm noch anklebende Mängel beseitigen.

Mit besonderer Freude endlich begrüssen wir die Wiedereinführung des Chores in unsere Abonnement-Concerte, dessen Verwendung nun eine recht häufige sein möge! Derselbe besteht aus der von Herrn Hofkapellmeister Wüllner vortrefflich herangebildeten obersten Gesangsklasse der kgl. Musikschule. Er half zur Ausführung der obigen Scene von Bruch, wobei er sich jedoch etwas zu bescheiden zurückhielt, dann von Beethoven's elegischem Gesang, von dessen Phantasie mit Pianoforte und von Mendelssohn's Loreley-Finale recht wacker mit. Das Pianofortesolo der Phantasie spielte Herr Bärmann in befriedigender Weise und versöhnte desshalb einigermaassen für das Liszt'sche Clavierconcert, während Fräul. Kaufmann als Solistin weder in der Phantasie noch im Loreley-Finale genügte und nächst grösserer Leichtigkeit des Ansatzes sich vor Allem eine bessere Aussprache aneignen dürfte.

Sollen wir nun über den Gesammteindruck, den uns die Abonnement-Concerte dieser Saison hinterliessen, Rechenschaft ablegen, so müssen wir gestehen, dass derselbe ein minder günstiger war, als wir am Schlusse der vorigen Saison erwarten durften. Unsere Abonnement-Concerte haben leider an Qualität wieder abgenommen und gerathen im Vergleich zu ihrer Glanzperiode unter Lachner in einen Zustand, aus dem man ihnen ein baldiges Ende prognosticiren dürfte. Wir sind jedoch weit entfernt, hievon der Direction allein alle Schuld beimessen zu wollen. Wenn auch Herr Hofkapellmeister Wüllner bei Leitung eines O r c h e s t e r s nicht jene unumschränkte Beherrschung aller Mittel, nicht jene geistige Grösse zu besitzen scheint, mittelst welcher Lachner seinem Orchester imponirte und dasselbe zum vollständigsten Interpreten seines Willens machte, vermöge welcher aber Wüllner auch selbst eine S ä n g e r s c h a a r zur grössten Vollendung zu führen versteht, so liegt doch ein bedeutender Grund der jetzigen oft zu mangelhaften, ja geradezu geistlosen Orchesteraufführungen in der geistigen Schlaffheit und Indolenz eines grossen Theiles unserer Orchestermitglieder, von welchen beide Parteien, die Anhänger der alten und neuen Richtung, die einen, weil Wüllner durch die zukunftsmusikalische Schule hieher berufen wurde, die andern, weil er doch die classische Musik, der er im Innersten zugethan ist, auf möglichste Weise pflegt, ihm wenig Vertrauen entgegenbringen.

Wer aber nun die Betheiligung, oder vielmehr Theilnahmslosigkeit der Mehrzahl unserer Herren Hofmusiker hie und da bei Aufführung einer Symphonie beobachtete, wird an der Richtigkeit unserer obigen Behauptung keinen Zweifel hegen können.

In Bezug auf die in unseren Abonnement-Concerten üblich werdenden Sololeistungen sehen wir uns eben schon veranlasst zu bemerken, dass früher die ersten Künstler es sich zur Ehre rechneten, darin aufzutreten, während jetzt häufig mindestens Mittelmässiges geleistet wird. Auch die Aufstellung der Programme dünkt uns keine tadellose. Vorzüglich besteht leider immer noch die gewiss recht wohlmeinende Absicht, an einem Abend möglichst viel zu bieten; diese führt aber nothwendig dazu, dass man sich schon vor Beginn der letzten Nummern völlig ermüdet fühlt und trotzdem die moralische Verpflichtung hat, bis zum Schluss auszuharren. Unbegreiflich ist es ferner, warum Werke, wie jenes Clavierconcert von Liszt und der »grausame Iwan« auf den Programmen Platz finden können, während hervorragende neuere Compositionen von Schumann, Gade, Volkmann, Brahms, Bargiel u. A. noch ihrer »erstmaligen Aufführung«, wie der Concertzettel so gern mit Pomp ankündigt, sehnsüchtig entgegenharren, und bedeutende ältere Pièçen von Haydn, Mozart, Spohr, Lachner seit Jahrzehnten nicht wiederholt wurden. *) Wir verkennen allerdings nicht, dass unser Publikum sich in Bezug auf die besten neuen oder alten, selten gehörten Sachen häufig ablehnend verhält und hieran Meister Lachner, der aus naheliegenden Gründen seine meiste Kraft auf Vorführung und oftmalige Wiederholung Beethoven'scher Symphonien concentrirte und diese dem Publikum ganz geläufig, ja völlig unentbehrlich machte, während er die Werke seiner Zeitgenossen etwas vernachlässigte, nicht die geringste Schuld trägt, glauben aber, dass es Sache einer wahrhaft kunstbeflissenen Direction wäre, unter Beibehaltung der bestandenen Vorzüge diesem kleinen Missstand aus alter Zeit abzuhelfen, statt durch oftmalige Wiederholungen derartigen Schwachheiten nachzugeben und durch mangelhaftere Aufführungen doch hinter jenen früheren weit zurückzubleiben. — Freilich bedürfte es zur Emporhebung unserer Concerte auf ihre frühere Höhe und zur Hebung des eben besprochenen Mangels einer thätigen Unterstützung von Seiten der kgl. Hofmusikintendanz, welche nicht nur die oftmals Conflict erregenden Opernvorstellungen während der kurzen und ungleich wichtigeren Concertzeit, wie billig, etwas in den Hintergrund stellen, sondern auch den pecuniären Vortheil der Mitwirkenden durch materielle Unterstützung erhöhen, dafür aber in jeder Beziehung vollendete und allen Anforderungen entsprechende Leistungen verlangen dürfte. **)

II.

Die beiden am 19. März und 8. April stattgefundenen **Concerte der kgl. Vocalkapelle** erfreuten sich wie bisher mit Recht der begeistertsten Theilnahme, fesselten durch höchst interessante Programme und brachten Herrn Hofkapellmeister Wüllner für seine ausgezeichneten Leistungen als Dirigent derselben verdiente Lorbeeren. Doch ist zuzugestehen, dass das erste derselben für ein weniger musikalisch gebildetes Publikum noch mehr Anziehungskraft hatte, als das zweite, in welchem ein viermaliges Auftauchen des Namens »Bach« auf Laien etwas abschreckend wirkte. Es läge daher im Interesse des Unternehmens, in dieser Beziehung die richtige Mittelstrasse einzuhalten.

Die hervorragendsten Leistungen des Chores in den beiden Concerten waren: die Wiedergabe des dreichörigen »*Stabat mater*« von Palestrina, »*Crucifixus*« von Lotti, »*Christus resurgens*« von Anerio; der Motetten: »Ich lasse dich nicht« von J. C. Bach, »Singet dem Herrn ein neues Lied« von J. S. Bach, »Warum toben die Heiden« von Mendelssohn; dann von vier Liedern für gemischten Chor von Schumann, zwei von Hauptmann und von drei Volksliedern von Brahms. Wiewohl die

*) Und wo bleiben gar erst die schönen, klang- und gedankenreichen Werke der grossen Meister vor Haydn? *D. Red.*

**) Auch an mehreren anderen Orten ist der Verfall der sogenannten Abonnementsconcerte altes Schlages zu bemerken, die Ursachen hiervon werden demnach wohl allgemeiner Natur sein. Mehreres davon deutet der obige Bericht an; es ist eine unverkennbare Thatsache, dass an den Concerten dieser Art weder das Orchester noch das Publikum in früherer Lebhaftigkeit und Frische theilnimmt. *D. Red.*

Nummern zur vollendetsten Geltung kamen, können wir nicht umhin, von den letzteren eines besonders hervorzuheben: das Volkslied »In stiller Nacht« wurde unseres Wissens hier binnen kurzer Zeit dreimal öffentlich aufgeführt und musste jedesmal in Folge begeisterter Aufnahme wiederholt werden. — Als Gesangssolistin erwähnen wir zunächst Frau v. Mangstl. Dieselbe sang, von Herrn Benno Walter in vortrefflicher Weise begleitet, die Arie mit Violine aus Bach's Matthäuspassion mit edler Auffassung und herrlichem Ausdruck als echte »Künstlerin« in des Wortes schönster Bedeutung. Frau Diez und Frau Seyler brachten in gleicher Weise das innige Duett von Mendelssohn »Wohin habt ihr ihn getragen« zur schönsten Geltung; Herr Vogl erfreute durch gediegenen Vortrag des Liedes »An die Hoffnung« von Beethoven und Frl. Ritter durch tadellose Wiedergabe des Solopartes in Marcello's VIII. Psalm mit Frauenchor, der eine treffliche Wirkung machte.

Als Zwischenspiele brachten die Herren Brückner eine Violinsonate von Vivaldi, Benno Walter die Chaconne ohne Begleitung von Bach, beide gleich bewundernswerth, und doch der eine mehr durch Feinheit und Grazie sich einschmeichelnd, der andere mehr durch Kraft und Grösse des Spieles imponirend.

Noch fühlen wir uns verpflichtet, zum Schlusse eine Bitte für die Zukunft anzufügen: die Orgel kundigeren Händen anvertrauen zu wollen, als dies insbesondere beim letzten Concert der Fall war, in welchem ein Eleve der kgl. Musikschule mannigfache Misstöne verursachte. Wiewohl wir wissen, dass das kostspielige Instrument im Odeonssaale keineswegs nach Wunsch und Bedürfniss beschaffen ist, kann doch damit vollständiges Fehlgreifen nicht entschuldigt werden.

III.

Soiréen für Kammermusik können wir zu unserer grossen Befriedigung diesmal fünf anzeigen. Ausser den drei von unserem Quartett-Dirigenten Concertmeister Joseph Walter arrangirten gab nämlich auch der Pianist Herr Dionys Pruckner deren zwei, worin ihn die Mitglieder des Walter'schen Quartetts in ausgezeichnetster Weise unterstützten.

Walter's sogenannte Quartettsoiréen fanden den gewohnten und verdienten reichen Beifall und zahlreichen Besuch. Die vorgeführten Werke waren: Quartette in B-dur und G-dur von Jos. Haydn, Quartett in F-dur und Divertimento in D-dur mit Hörnern von Mozart, Quartett in F-dur Op. 59 und Serenade Op. 8 von Beethoven, Quartett in D-moll von Schubert, Quintett in B-dur von Mendelssohn und Quartett in A-moll Op. 137 von Raff. Was zunächst die letztere Novität betrifft, so konnte uns dieselbe trotz der ausgezeichneten Aufführung nicht recht begeistern; als der gelungenste Satz erscheint wohl das Scherzo, während im Uebrigen grosse Unruhe herrscht und Haupt- und Nebenthemas zu wenig contrastiren. Ausserordentliche Anerkennung verdient jedoch die unseres Wissens erstmalige hiesige Aufführung des reizenden Divertimentos von Mozart. Gleich diesen beiden ist auch die Wiedergabe fast aller übrigen Nummern eine musterhafte zu nennen; insbesondere ist der Eintritt des Hofmusikers Benno Walter, Bruders des Concertmeisters, dessen wir in unseren Berichten schon mehrfach in vortheilhaftester Weise zu erwähnen Gelegenheit hatten, als zweiten Violinisten von ausgezeichneter Wirkung für das Zusammenspiel und die Ausführung des betreffenden Partes. Wenn wir uns nichtsdestoweniger erlauben, einige Mängel zu rügen, möge das nur als ans sachlichem Interesse geschehend erachtet werden. Desswegen mag hier Erwähnung finden, dass nicht nur die schon in unserm letzten Berichte gerügte Vorliebe für zu schnelles Tempo noch nicht ganz unterdrückt wurde — wie besonders bei Schubert's Finale —, sondern dass sich auch bei Cantilenen eines Instruments die begleitenden etwas rücksichtsvoller verhalten dürften, und dass uns die hie und da beliebte Ausserachtlassung der vom Componisten vorgeschriebenen Repetitionszeichen als absolut unzulässig erscheint.

Was aber die Zusammensetzung der Programme betrifft, mag hiemit der Wunsch nach grösserer Mannigfaltigkeit auf das Lebhafteste documentirt werden. Wir wissen zwar wohl, dass, nachdem leider jährlich in diesen Soiréen nur achtzehn dergleichen Werke aufgeführt werden, nur das Vollendetste gewählt werden soll, möchten aber doch beanstanden, dass einerseits oben berührtes Quartett von Raff an die Reihe kam, während andorseits beinahe immer dieselben Quartette von Haydn, Mozart und Beethoven, deren doch jeder eine ziemliche Anzahl geschrieben hat, daneben aber von Onslow, Mendelssohn, Spohr fast nie welche gewählt werden. Unsern wärmsten Dank verdient unser Landsmann, jetziger kgl. württembergischer Hofpianist Herr Dionys Pruckner für die uns in seinen beiden Soiréen gebotenen Genüsse, für welche ihm oftmaliger Hervorruf zu Theil wurde. Mit der höchsten Vollendung wurde unseres Erachtens vom Concertgeber mit dem Walter'schen Streich-Quartett das Quintett von Schumann ausgeführt; fast auf gleicher Höhe standen die Aufführung des G moll-Quartetts von Mozart, B dur-Trios Op. 97 von Beethoven und Es dur-Trios Op. 100 von Schubert mit Herren Jos. Walter und Müller und der Kreutzer-Sonate mit Herrn Jos. Walter. Insbesondere war bei jeder dieser Nummern des Zusammenspiel ein geradezu musterhaftes, während wir allerdings, um ganz aufrichtig zu sein, nicht verhehlen dürfen, dass der Vortrag einzelner Sätze von Mozart und Beethoven von Seiten der Herren Pruckner und Walter etwas wärmer und seelenvoller, dagegen der des Adagio der Kreutzer-Sonate durch Herrn Walter etwas weniger kokett-virtuosenhaft hätte sein können. Besondere Anerkennung verdient noch Herr Müller nicht nur für seine ausgezeichnete Betheiligung an den Ensemblestücken, sondern auch für die gediegene Vorführung des bekannten Mozart'schen Adagio für Violoncello. Der Concertgeber selbst gab uns in einigen Solostücken von Schumann, Chopin, Liszt und Henselt, deren letzterem wir keinen Geschmack abgewinnen konnten, Gelegenheit, seine fabelhafte Technik und herrlich perlenden Anschlag zu bewundern, womit er kaum hinter einem unserer ersten Virtuosen zurücksteht, so dass mehrfach der aufrichtigste Wunsch laut wurde, er möge die durch Bülow's Ausscheiden vacante erste Professur für Pianoforte an unserer Musikschule einnehmen, was gewiss nur allseitig auf das Freudigste begrüsst werden könnte.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Prag.** *F. D.* Das letzte Vocalconcert war jenes des Hlahol, das am 16. Mai (Johannistag) zu Ehren der herbeigeströmten Landbevölkerung stattfand und zu welchem Kapellmeister Smetana wieder mehrere neue Compositionen geliefert hatte. Ich hatte wiederholt Gelegenheit in diesen Blättern auf genannten Künstler zurückzukommen; er ist ein für die nationale Musik unschätzbarer Mann und doch ist seine neudeutsche Tendenz ein Factor, der all seinen slavischen Compositionen einen — neudeutschen Beigeschmack giebt und vielleicht desshalb die weitere Verbreitung seiner zum grossen Theil schönen Opern hindert. Es gilt von ihm dasselbe, was über seinen »Stammesbruder« Glinka gesagt und geschrieben wird. Seine Verdienste um den Vocalgesang sind um so höher anzuschlagen, als die deutschen Vereine Prags trotz ihrer tüchtigen Leiter keinen solchen Mann aufzuweisen haben. Ihm vorzugsweise ist die Entstehung des Künstlervereins *Umělecka beseda* zu verdanken, eines Vereins, der nicht blos in praktischer Hinsicht durch Concerte, sondern auch in theoretischer Beziehung durch Vorträge über Musik seine Tüchtigkeit bewährt. Was namentlich die theoretische Seite betrifft, so besitzt dieser Verein an Dr. Ambros eine Kraft, wie sie — zum gerechten Stolze der Prager — nicht so leicht wieder sich finden dürfte. Die einzige Schwäche an ihm ist die, dass er jüngst in der »Bohemia« einige Worte »eines unbekannten Correspondenten einer norddeutschen Musikzeitung«, die in gar keiner bösen Ab-

sicht geschrieben waren, mit einem Appell an Liszt, Kullak etc. heftig bekämpfte. Er hätte doch bedenken sollen: *minima non curat praetor!*, was Schreiber dieser Zeilen jedoch nicht auf sich, sondern auf die Worte, die Anlass zu jener Anmerkung in der »Bohemia« gaben, zu beziehen wünscht. -- Vom Theater habe ich schon lange nichts erwähnt, weil wir den ganzen Winter hindurch in einem Uebergangsstadium uns befanden. Zu Ostern hat sich das Personal so ziemlich completirt und es dürfte sich, wenn die neugewonnenen Kräfte, Schebeste und Frl. Löwe, hier bleiben, mit der Zeit ein recht abgerundetes Ensemble entwickeln. Das Repertoire ist das alte, Tell, Faust, Stumme von Portici etc. Dagegen beglückt uns die Direction im ausgiebigsten Maasse mit Offenbach. Diesem Manne konnte seiner Zeit eine gewisse Originalität nicht abgesprochen werden; seine neuesten Sachen à la Tulu, Pariser Leben, Cacadu rufen im Zuhörer die höchste Entrüstung wach über die Frechheit, mit der Offenbach sich an ein gebildetes Publikum gleich einer Dirne herandrängt. Genug der Worte über ihn.

*** Lüneburg.** (Heinrich Stiehl's musikalische Productionen.) Unter den zahlreichen, zum Theil ganz vorzüglichen Bewerbern um die Organistenstelle an der Hauptkirche zu St. Johannis, bei deren Besetzung die städtischen Behörden eine Persönlichkeit ins Auge gefasst haben, welche geeignet ist, neben dem Unterrichte im Pianofortespiele und Gesange zugleich als Orchesterdirigent und Leiter von Gesangvereinen die höheren Aufgaben der Musik in unserer Stadt zu lösen, hatte sich Herr Heinrich Stiehl erboten, um sich vor dem hiesigen Publikum zu produciren, ein Instrumental- und Vocalconcert und ein davon abgesondertes Orgelconcert zu geben. In beiden bewährte Herr Stiehl sich so trefflich, dass der Wunsch, ihn durch Verleihung der vacanten Organistenstelle an unsere Stadt zu fesseln, ein allgemeiner ist.

*** H. Esser und R. Wagner.** Der Wiener Hofkapellmeister H. Esser hat vor einiger Zeit Wien verlassen und ist nach Salzburg gezogen, allwo er seine Pension zu verzehren gedenkt. Sich wohl beengt und zurückgesetzt fühlend durch den plötzlich ihm theils zur Seite gerückten, theils vorgesetzten neuen »Beirath« Herbeck, erwirkte er seine Pensionirung. Man beeilte sich, auch ihm den »Beirath« anzuhängen, und bei seinem Abzuge von Wien hat man ihn in Vereinszuschriften höflichst hinaus complimentirt. Die ganze Geschichte ist ausserordentlich bezeichnend für die an öffentlichen Instituten daselbst übliche Vergendung von Geld und Kraft. Ein Fachmann von tüchtigen Fähigkeiten; welcher in seiner Stellung noch eine Reihe von Jahren nützlich hätte wirken können, fühlt sich bei Seite geschoben, um für einen ehrgeizigen Neuling Platz zu gewinnen, der mit stark geblasenen Journalposaunen anrückt, und figurirt jetzt als Zehrer eines ohnehin schwer belasteten Instituts, ohne sein Nährer sein zu können. Herr Esser macht sich hierüber vermuthlich keine Grillen. Seine Zeit in dem classischen Salzburg füllt er, wenigstens zum guten Theile, aus mit — Wagnerstudien nebst anschliessender Briefstellerei. In seiner Broschüre über das Dirigiren hatte Wagner den »alten Strauss« in Karlsruhe und Esser in Wien als die Einzigen bezeichnet, welche Werke von ihm zu seiner Zufriedenheit aufzuführen wüssten. Herr Esser hat für diese Erwähnung zweifelsohne seinen Dank abgestattet und dabei angefragt, ob und wann eine Aufführung der noch im Pult befindlichen Zukunftswerke, zunächst also eines Opus (oder einer Oper?) Namens »Walküre« beim Münchener Theater in Aussicht stehe und namentlich, ob Wagner dann selbst sich bei der Einübung seines Werkes betheiligen werde, und was dergleichen hochwichtige Dinge mehr sind. Er empfing hierauf eine Antwort, aber in einer Fassung, durch welche dieselbe nicht allein für ihn, sondern für alle neugierigen Leute insgemein bestimmt war, wesshalb ihm auch »nicht nur die Ermächtigung ertheilt, sondern (sogar) der Wunsch ausgedrückt wurde, dass sie in einem verbreiteten, vielgelesenen Blatte veröffentlicht werde«. Desshalb sendet er besagten Brief der Wiener »Neuen fr. Presse« mit der Bitte, durch Abdruck »womöglich den Wunsch des Herrn Wagner zu erfüllen«, was auch geschah. Das Schreiben lautet: »Geehrter Freund: Dieselbe Anfrage, die von Ihnen mir in Betreff des Charakters der in München beabsichtigten Aufführung meiner »Walküre« zukommt, ist in letzter Zeit von den verschiedensten Seiten her an mich gelangt; ich möchte gern ein- für allemal darauf erwidern können, und ganz recht wäre es mir daher, wenn Sie dieser meiner Beantwortung jener Anfrage nach Gutdünken weitere Verbreitung geben wollten. Der Grossmuth meines erhabenen Gönners, des Königs Ludwig II. von Baiern, verdanke ich es nicht nur, dass — wie ausserdem dies leicht zu vermuthen stünde — mein Schaffen und Wirken für die Kunst nicht völlig verschollen und von meinen neueren, dem »Lohengrin« gefolgten Arbeiten überhaupt noch die Rede ist, sondern namentlich auch dieses Eine, dass ich die musikalische Ausführung meines »Ring des Nibelungen« nach elfjähriger Unterbrechung wieder aufnehmen und, wie ich dessen an mich sicher fühle, wirklich vollenden kann. Was diese unermessliche Wohlthat wiederum so ergiebig macht, ist die von meinem hochherzigen Beschützer mir eingeprägte Zuversicht, mein Werk nach seiner vollständigen Ausführung auch gänzlich nach meinem Sinne zur Darstellung bringen zu können. Ich darf keinen Zweifel hegen, dass es mir nicht [?] ermöglicht werde, den »Ring des Nibelungen« dereinst ganz in der Weise zur Aufführung zu bringen, wie ich diese als unerlässlich hiefür in meinem Vorworte zur Herausgabe der Dichtung desselben genau bezeichnet habe. Im Laufe des nächsten Jahres hoffe ich mit dieser so angreifenden Arbeit der musikalischen Ausführung auch des letzten Theiles zum Abschlusse zu gelangen, und meinerseits dürfte dann der Aufführung des Ganzen im Jahre 1872 nichts mehr im Wege stehen. Da ich mir für die Ausführung meiner Arbeit vor Allem die nöthige Zeit und Abhaltung jeder Bedrängung in diesem Bezug erbitten musste, glaubte ich diese Vergünstigung auch dadurch verdienen zu sollen, dass ich dem Wunsche meines erhabenen Gönners, schon jetzt einzelne Theile meines Werkes näher kennen zu lernen, nach Möglichkeit nachzukommen mich beflissen erwies. [Anmuthigster Stil!] Da es vor etwa zwei Jahren den Anschein nahm, dass ich auf die künstlerischen Leistungen des königlichen Hoftheaters in München einen genügenden Einfluss würde gewinnen können, durfte ich auch hoffen, bei der Erfüllung des mich so hoch ehrenden Wunsches meines grossmüthigen Beschützers meinen künstlerischen Grundsätzen weniger untreu, als vielmehr gerade dadurch förderlich zu werden, dass ich für die Verwirklichung meiner Tendenzen den Boden allmälig vorbereitete. Wie Sie dies anderweitig bereits erfahren haben werden, musste ich die Hoffnung, mit der Verwaltung des königlichen Hoftheaters mich in einem erspriesslichen Vernehmen zu erhalten, sehr bald aufgeben; demnach blieb mir nichts übrig, als das Münchener Hoftheater, wie es eben ist, meinerseits unberührt seinen Weg gehen zu lassen, andererseits aber, eben aus dieser Nothwendigkeit, den gewünschten Aufführungen einzelner Theile meines Werkes, da das Verlangen nach ihnen an entscheidender Stelle fortbestand, keine Hindernisse in den Weg zu legen. In huldvoller Gewährung meiner Bitte darum bin ich auch von jeder Nöthigung, auf diese theilweisen Aufführungen meine Mithilfe zu verwenden, befreit und fühle mich somit allerdings einer sehr schmerzlichen Zumuthung enthoben. Ob die zunächst in Aussicht genommene Aufführung der »Walküre« noch ermöglicht werden wird, ist zur Zeit mir so unbekannt, als es mir schwerfällt, zu errathen, ob sie im Falle der Ermöglichung glücken könne. Wie dem aber immer auch sei, so bleibt schon der Wunsch, welcher jene Aufführungen hervorruft, für mich verehrungswürdig und zugleich ein beglückendes Zeichen für die lebensvolle Ausdauer der über Alles grossherzigen Theilnahme, welcher ich nicht nur die Ermöglichung der Vollendung meines Werkes, sondern sicher dereinst auch der edelsten Aufführung desselben zu verdanken habe. Nur dann aber werde ich noch einmal an einer öffentlichen Aufführung mich betheiligen; nie eher werde ich überhaupt je wieder ein Werk für unsere Operntheater liefern oder es ihnen übergeben; mit den »Meistersingern« habe ich diese Theater zum letztenmale berührt. Soviel hierüber! Nun empfangen Sie noch meine Beglückwunschung darüber, dass ich auch Sie jetzt in einem Asyl angelangt weiss, welches Sie gegen fernere Berührung mit dem deutschen Operntheater und -Wesen schützt! Mit herzlichem Gruss Ihr ergebener Richard Wagner. Triebschen bei Luzern, 16. Mai 1870.« — Bei der Concipirung dieses Briefes hat Wagner unverwandt die Augen auf seinen »erhabenen Gönner« gerichtet in jener schwulstig unmännlichen, kriechenden Weise, die man längst an ihm kennt. Seinem Inhalte nach ist der Brief mehr zur Verwirrung als zur Aufklärung des Publikums geeignet; aber nichtsdestoweniger bleibt er ein bemerkenswerthes Actenstück. Wagner betheuert darin seine gänzliche Abwendung von unseren Theatern. Schon gut; unsere Theater taugen nichts. Aber welches sind die Folgen eines solchen Bruches für den, der Werke schreibt, die ausschliesslich für die Bühne bestimmt sind! Herr Wagner wird dies selber erfahren. Er sitzt allerdings im Trocknen, denn die Schatullkasse des Königs von Bayern ermöglicht ihm zu schreiben was er will und sodann Zwecks der Aufführung seiner Opern mit den königlich bayrischen Musikern und Sängern (den Intendanten eingeschlossen) so viel Tollheiten zu machen, als zur Ausführung seiner »künstlerischen Intentionen« gerade nöthig sind. Auch Herr Heinrich Esser kann ganz wohlgemuth über die böse Wiener Hof-Oper seufzen; ist sie doch im Grunde so schlimm garnicht. Denn wenn diese trefflichen Hofinstitute nicht wären, wie sollte ein schmollender Kapellmeister es wohl anfangen, um sich in ein friedliches Asyl zurückzuziehen, in welchem seine einzige officielle Thätigkeit darin besteht, vierteljährlich gegen Quittung etwas Landesübliches in Empfang zu nehmen? Herr Wagner selbst hätte ohne Opern nie einen »erhabenen Gönner« bekommen. Versucht einmal die edlere Musik zu treiben, und ihr werdet gewahren, dass dann erst die entsagungsvolle Arbeit beginnt! Darum, ihr Herren, redet der Hofoper nichts Schlimmes nach; sie ist gut, selbst wenn ein Herbeck darin herumwühlt.

ANZEIGER.

[92] **Köhler's Classische Hochschule**
für Pianisten

ist jetzt in acht Abtheilungen vollständig erschienen, und jede einzeln mit Beigabe der Studien-Anleitung und Biographie des Componisten, zu beigesetztem Preise zu haben

Cramer, 30 ausgewählte Etuden, in 1 Bd. geh.	1	Thlr.	3	Ngr.
Clementi, Gradus ad Parnassum, 24 Etuden, geh.	1	–	12	–
Scarlatti, 12 Fugen und Sonaten, 1 Bd., geh.	1	–	—	–
Händel, 15 Prael., Variat., Fantasiestücke, geh.	1	–	—	–
Händel, 12 ausgewählte Fugen, geh.	1	–	—	–
J. S. Bach, 24 Praeludien und Inventionen, geh.	1	–	—	–
J. S. Bach, 18 Sinfonien, Fantasie und Concertstücke, geh.	1	–	—	–
J. S. Bach, Wohltemperirtes Clavier, 24 Fugen, geh.	1	–	10	–

Zur Notiz, dass jede Studie von L. Köhler genau revidirt, von den bisherigen Unrichtigkeiten gereinigt, nebst genauestem Fingersatz und einer Anweisung zum Studium.

Dem deutschen Text gegenüber steht die englische Uebersetzung, von Chas. Dwight in Boston. Bei Abnahme der acht Abtheilungen auf einmal wird ausser den acht Textheften des Köhler'schen Leitfadens zum Gebrauch der Hochschule ferner als Prämie gegeben, dessen:

1. **Anleitung zum Gebrauch der Bach'schen Clavierwerke beim Unterricht,** und
2. **Populäre Erläuterung und Anleitung der Fuge und des Contrapunktes.**

Obige acht Abtheilungen sind auch (einzeln) in Leinen gebunden zu haben, unter Anrechnung von je 5 Ngr. netto.

J. Schuberth & Co. Leipzig.

---

[93] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Danse des Sylphes
de la
Damnation de Faust
de
Hector Berlioz
transcrite pour le Piano
par
FRANÇOIS LISZT.
Preis 20 Ngr.

Marche des Pélerins
de la Sinfonie
Harold en Italie
de
Hector Berlioz
transcrite pour le Piano
par
François Liszt.
Preis 1 Thlr.

Marche au Supplice
de la Sinfonie fantastique (Episode de la Vie d'un Artiste)
de
Hector Berlioz
transcrite pour le Piano
par
François Liszt.
Preis 25 Ngr.

---

[94] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

HILLER-ALBUM.

Leichte Lieder und Tänze
für das Pianoforte
componirt und
der musikalischen Jugend gewidmet
von
FERDINAND HILLER.
Op. 117. Pr. $3\frac{1}{3}$ Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Marsch. Nr. 2. Irländisches Lied. Nr. 3. Barcarole. Nr. 4. Altfranzösisches Lied. Nr. 5. Hirtenlied. Nr. 6. Zwiegesang. Nr. 7. Deutsches Lied. Nr. 8. Romanze. Nr. 9. Böhmisches Lied. Nr. 10. Carillon. Nr. 11. Choral. Nr. 12. Soldatenlied. Nr. 13. Ständchen. Nr. 14. Trauermarsch. Nr. 15. Menuett. Nr. 16. Ballade. Nr. 17. Ländler. Nr. 18. Polnisches Lied. Nr. 19. Schottisches Lied. Nr. 20. Galopp. Nr. 21. Elegie. Nr. 22. Gigue. Nr. 23. Wiegenlied. Nr. 24. Jägerlied. Nr. 25. Ghasel. Nr. 26. Russisches Lied. Nr. 27. Geschwind-Marsch. Nr. 28. Fandango. Nr. 29. Gavotte. Nr. 30. Geistliches Lied. Nr. 31. Italienisches Lied. Nr. 32. Courante. Nr. 33. Kuhreigen. Nr. 34. Walzer. Nr. 35. Spinnlied. Nr. 36. Mazurka. Nr. 37. Sarabande. Nr. 38. Tarantelle. Nr. 39. Schwedisches Lied. Nr. 40. Polonaise.

Ferd. Hiller,
Operette ohne Text
für Pianoforte zu vier Händen.
Op. 106. Pr. 1 Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Ouverture. Nr. 2. Romanze des Mädchens. Nr. 3. Polterarie. Nr. 4. Jägerchor und Ensemble. Nr. 5. Romanze des Jünglings. Nr. 6. Duettino. Nr. 7. Trinklied mit Chor. Nr. 8. Marsch Nr. 9. Terzett. Nr. 10. Frauenchor. Nr. 11. Tanz. Nr 12. Schlussgesang.

Obiges Werkchen, das seit seinem Erscheinen sich so reichen Beifall des musikalischen Publikums erworben, wird hierdurch den Liebhabern vierhändiger Claviermusik aufs Neue warm empfohlen.

---

[95] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Stille Lieder
für eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte
componirt von
Wilhelm Baumgartner.
Op. 30.
Preis $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Nr. 1. »Mein Lied, auf Rosenlippen leben sollst du«, von Hoffmann von Fallersleben.
Nr. 2. »Sei du mein lieblich Schweigen«, von E. Geibel.
Nr. 3. »O glücklich, wer ein Herz gefunden«, von Hoffmann von Fallersleben.
Nr. 4. »Liebessehnsucht kommt so traut«, von J.. . B........

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 8. Juni 1870. **Nr. 23.** V. Jahrgang.

Das Oratorium auf der Bühne.

2.

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Eine Geschichte aus den ersten Zeiten des Christenthums behandelt das Oratorium **Theodora**.*) Wir werden hier äusserlich in eine ganz andere Welt versetzt; sehen wir uns aber nur ein wenig darin um, so gewahren wir bald, dass wir uns auch hier in der bekannten oratorischen Heimath befinden. Es ist eine Liebes- und Martyr-Geschichte aus der Zeit, wo die Apostel sämmtlich vom Schauplatze abgetreten waren und die junge schwache Christenschaar der festen Organisation des übermächtigen heidnischen Römerreiches entgegen stand. Als Ungehorsame gegen die öffentliche Sitte und Staatsordnung wurden die Christen polizeilich zu Tode gemaassregelt, Einer nach dem Andern: aber die Reihen lichteten sich nicht, sondern wurden voller und voller, und wetteifernd drängte man sich, Einer für den Andern zu sterben. Hierin liegt das Erhebende in dem sonst unbeschreiblich Widerwärtigen der Martyrgeschichten. Dies ist auch der Punkt, auf den unser Oratorium den vollen Glanz fallen lässt. Die Handlung bewegt sich wesentlich in den christlichen Kreisen, doch ist in Sologesängen und Chören von dem heidnischen Römerthum so viel vorgeführt, dass der Gegensatz stark und deutlich hervortritt. Theodora, verurtheilt und zu entwürdigender Behandlung ins Gefängniss geworfen, weil sie sich weigert, an dem öffentlichen Venusfeste theilzunehmen, findet in dem Officier Didymus einen Gläubigen, Geliebten und Retter, der sie aus dem Gefängnisse befreit, um an ihrer Statt darin zu bleiben und sodann, entdeckt, für sie zu sterben. Bei dieser Wendlung des Geschickes will keiner den andern verlassen; beide treten hervor, um beide in den Tod zu gehen. Die Schaar der Christen erscheint, ohne viel Worte, in ihrer ganzen Hülflosigkeit schon dadurch, dass es zwei Frauen sind, Theodora und Irene, welche an ihrer Spitze stehen.

Auch dieses Werk gehört zu den wenig bekannten, und ohne Zweifel zu denen, welche vielleicht schon in naher Zeit allgemein gekannt und geschätzt sein werden.**)

*) Bd. VIII der Ausg. der Händelgesellschaft.

**) Einige Aufführungen davon stehen bevor, wie wir hören, und die Chorstimmen nebst Clavierauszug werden demnächst bei Rieter-Biedermann erscheinen.

V.

Die dramatische Haltung und Anlage — worauf wir bei dieser Erörterung hauptsächlich unser Augenmerk richten, — ist ähnlich wie bei Alexander Balus, auch rührt der Text von demselben Th. Morell her; im Ganzen möchte aber in dieser Hinsicht die Durchführung bei Theodora von beiden den Preis verdienen. Trefflich ist die römische Festscene zur Feier des kaiserlichen Geburtstages an den Eingang gestellt; die Weigerung der Christen, an den heidnischen Opfern derselben sich zu betheiligen, lässt sofort des Schlimmste für sie befürchten. Ueberrascht in ihrer frommen Unterhaltung und Anbetung, wird Theodora als die Wortführerin ins Gefängniss geworfen, um zur Strafe der Venus schimpflich zum Opfer zu fallen; Didymus eilt ihr nach, sie zu schirmen, zu befreien. Mit dem Chorwunsche der Christen, von denen er scheidet

> Geh, frommer Jüngling, geh!
> Und Gottes Hülfe steh'
> In Gnad und Huld dir bei,
> Lieb' lohnend dir und Treu'!
> In Theodora's Arm
> sei frei von allem Harm!
> Sonst theile Gott dir zu
> der Sel'gen Fried' und Ruh!

schliesst der erste Act, in welchem alles in dramatischen Scenen und raschem Gange sich abwickelt. Vieles davon könnte auf der Bühne vor sich gehen.

Noch mehr gilt dies von den Hauptscenen des zweiten Actes, namentlich von der Gefängnissscene. Wir sehen Theodora zuerst allein, zitternd vor der ihr bevorstehenden Erniedrigung, aber hohen Geistes sich darüber erhebend. Die folgende Scene zwischen Didymus und seinem Freunde Septimius leitet die Handlung zwar naturgemäss weiter, würde aber auf der Bühne hier nicht statt haben können, ebensowenig wie die dann folgende der Irene, die angstvoll doch gottvertrauend der Freundin gedenkt. Das sind Freiheiten, durch welche es einem Oratorium möglich ist, ein Ganzes zu formen aus einem Stoffe, der in dieser Weise für die Bühne Schwierigkeiten darbietet. Um auf der Bühne wirksam fortgeführt zu werden, müsste sich die zweite Scene des Oratoriums ohne Unterbrechung an die fünfte schliessen, wir müssten also sehen, wie Theodora nach ihrem Gesange sich niederlegt und einschläft. In diesem Zustande naht Didymus, und es entwickelt sich folgende Scene, die wir nebst der letzten Scene dieses zweiten Actes hier ganz mittheilen.

5. Scene.

THEODORA'S *Gefängniss.*

DIDIMUS *von Ferne, mit geschlossenem Visir.*

Didimus. Sieh', wie sie sanft, von Gram in Schlaf gesenkt,
In unschuldvoller Ruh' entschlummert liegt!
(sich ihr nähernd.)
Süss' Ros' und Lilie, duftig Bild!
Treu will ich warten dein,
In Wind und Sturm ein Schirm und Schild —
Ein Blick wird Lohn mir sein!

Theodora. Erbarm', o Himmel, in dieser Stund' dich mein!
(erschreckt auffahrend.)

Didimus. Erschrick, o Theure, nicht! ich komme nicht
Ein Feind, wie du ihn Grund zu fürchten hast,
Nein, zu erretten dich,
Und aus dem Kerker dir den Weg zu öffnen
Zu deiner Freiheit. — Willfahre nur,
Zu tauschen dein Gewand mit — Didimus.
(giebt sich zu erkennen.)

Theodora. O tapf'rer Mann!
Ich kenn' dein muthig, treues, edles Herz!
Diess geziemt nicht Theodora,
Nein, nur den Feinden meines Gottes — O nein,
Diess soll nicht sein! Doch kannst du mir verleih'n
Der Gaben allerhöchste!

Didimus. Sag', o sprich! denn mit Entzücken
Lausch' ich deinem Wunsch.

Theodora. Des Kranken Heil, des Armen Hort,
Des müden Pilgers Heimathsort
Sei mir von dir gewährt!
So theure Schätze zu verleih'n
Aus Todes gabenreichem Schrein
Vermag dein Arm und Schwert.

Didimus. Verhüt' es Gott!
Wie brächt' ich Tod, wo ich zu retten kam?
Wie sollt' ich tauchen in dein Blut die Hand,
Die schuld'ge Hand, und tödten sie,
Die leben mich gelehrt?

Theodora. Ach, was wär' Leben doch und Freiheit mir,
Die du mit eignem Leben büssen musst!

Didimus. Sei ohne Furcht! Die Macht, die her mich führte,
Führt mich auch weg; wo nicht, gescheh' ihr Wille!

Theodora. Ja, mein Erretter, ich vertraue ihr!
Leb' wohl, o edler Held!

Didimus. Leb' wohl, o aller Frauen Krone du!

DUETT.

Theodora. Leb' wohl! o du der Männer Preis und Zier,
Sei Glück und Heil mit dir!

Didimus. Leb' wohl! o du der Frauen Kron' und Zier,
Sei Glück und Heil mit dir!

Beide. Auf Wiedersehn in dieser Welt,
Gewiss im Himmelreich!

6. Scene.

IRENE *mit den Christen.*

Irene. 'S ist Nacht: doch ist der Trost der Nacht versagt
So schwerem Gram.
Zu Ihm denn betet, der den Todten einst
In's Leben rief, und auch ihn rufen kann!

CHOR.

Er sah den Jüngling ruh'n, bleich ruh'n im
Staub,
O Gram! des frühen Todes Raub;
Er hört der Mutter Klaggesang:
Steh! rief sein Wort: der Jüngling steht empor!
Tief sinkt die Mutter hin, und preist in stummem
Dank!

In diesen Scenen haben wir den Kern der Handlung und Musik des ganzen Oratoriums. Und zugleich ist die Gefängnissscene gerade diejenige, welche der Aufführung dieses Werkes als eines Oratoriums bisher hinderlich gewesen ist. Sollte man daraus schliessen, dass dieselbe für ein Oratorium vergriffen sei und vielmehr der Bühne gehöre? Bei genauer Prüfung wird sich bald zeigen, dass dies ein Trugschluss wäre.

Das Hinderliche für bisherige Oratorien-Aufführungen liegt bei solchen Vorgängen keineswegs in dem Dramatischen, erscheine es auch noch mehr, als die besprochene Scene, für die Bühne zugeschnitten. In dieser Hinsicht besteht durchaus kein Gegensatz, vielmehr völlige Gleichheit zwischen Oper und Oratorium; wenn letzteres einen Stoff in dramatischer Form behandelt, so wird es in den Kern- und Wendepunkten, wo die Handlung auf ihrer Höhe erscheint, immer mit der Oper zusammen laufen. Solche Scenen sind es daher auch, auf welche die Fürsprecher einer Bühnen-Aufführung des Oratoriums immer hinzuweisen pflegen. Aber man lasse sich nicht irre leiten. Ganz nahe bei einer solchen Gefahr der Ablenkung steht der Wegzeiger des Richtigen. Gerade hierdurch unterscheidet sich das echte Oratorium von dem unechten, halbschlächtigen, hüben der Oper drüben der Kirchenmusik anheim gefallenen. Obiges Beispiel ist auch in diesem Punkte ein Muster. Neben eine Scene (die obige fünfte), welche ganz bühnengemäss ist und auch garnicht anders sein kann, ist sofort eine andere gestellt, die den oratorischen Rahmen bildet und den Kunstcharakter sichert. Die letzte Scene, welche Irene mit der Christenschaar vorführt, ist keine Bühnenscene mehr, sondern lediglich eine Gesangscene. Sie gehört untrennbar zu dem Vorhergehenden und erhebt es durch die Gewalt des symbolischen Ausdruckes erst zu seiner wahren Höhe. Nach ein paar einleitenden Worten der Irene entfaltet der Chor, alle salbungsvolle Weitschweifigkeit in Trost oder Klage vermeidend, jenes wundervolle Bild, welches in dem schönsten Chorsatze dieses Werkes und einem der schönsten, die Händel überhaupt geschrieben hat,*) eine Fülle geistig künstlerischen Genusses gewährt, die durch keine Opernscene, sei sie auch noch so wirksam, zu ersetzen wäre. Wo eine Kunstart in ihrer Eigenthümlichkeit wirkt, da ist sie eben niemals durch eine andere zu ersetzen. Dieses Gesetz ist der sicherste Schutz gegen die dauernde Vermengung verwandter Kunstzweige und namentlich gegen die Verschlingung aller musischen Künste durch die der Bühne oder des Operntheaters. Soll ein wirklich stilvolles Kunstwerk in eine andere Form gegossen werden, das Oratorium also in die der Oper, so muss das Gebilde zerstört und der Gegenstand wieder in Stoff verwandelt werden. Nichts steht nun im Wege, aus demselben Gegenstande, den ein Oratorium behandelt, auch eine Oper zu verfertigen; neben dem Händel'schen Oratorium Joseph haben wir in Méhul's Oper »Joseph in Aegypten« ein schönes, noch heute lebendiges Werk für die Bühne. So wäre auch immerhin möglich, Theodora, Alexander Balus, Bel-

*) Er selber nannte einmal, als ein Kunstkenner vom Schlage derjenigen, die beim Namen Raphael's sofort an die Sixtinische Madonna und bei dem Händel's an das Messias-Halleluja denken, besagtes Halleluja ihm als *non plus ultra* pries, diesen Chor in Theodora, — womit zwar kein festes Urtheil, aber doch ein Fingerzeig gegeben ist.

sazar und andere Begebenheiten mit gleichem Erfolge für die Bühne zu verwarthen. Nur müsste man lediglich den Gegenstand, niemals das gleichnamige Oratorium ins Auge fassen; denn in letzterem Falle ist die Täuschung fast unvermeidlich, dass man das Interesse, welches das oratorische Kunstwerk erweckt, auf den blossen Stoff überträgt und somit an einem Gegenstande sich abmüht, bei welchem sich schliesslich herausstellt, dass er zu einer bühnenmässigen Form ganz und gar nicht geeignet ist. Derartige Täuschungen liegen schon in zahllosen verunglückten Versuchen vor, und man muss sich billig wundern, dass unsere Theaterdichter und -Componisten, Dirigenten, Directoren etc. dadurch um nichts klüger geworden zu sein scheinen. Wo ein wirkliches Oratorium vorliegt, da ist es überall das künstlerische Werk, und nie der Stoff, von welchem Leben und Wirkung ausgeht.

Wir finden also — um auf obige Frage zurück zu kommen —, dass ein Hinderniss der Aufführung solcher Scenen, wie die mitgetheilten aus Theodora und ähnliche, für das Oratorium nicht bestehen kann, einmal weil es Scenen dieser Art garnicht anders als der Oper gleich gestalten darf, und sodann, weil sich schliesslich doch herausstellt, dass — falls es seiner Aufgabe treu bleibt und seine Kunstmittel in voller Eigenart walten lässt — sich ihm unter den Händen etwas gestaltet, was nichts mehr mit der Bühne gemein hat.

Warum denn nimmt man Anstoss an solchen Scenen in einem Oratorium? Lediglich desshalb, weil man diese Werke der geistlichen Musik zuzählt. In ihnen mag so viel Bühnendramatisches oder Opernhaftes vorkommen, als Dichter und Componist auftreiben können — Niemand hat Bedenken hierbei, wenn es nur einigermassen wirkt und das Gegengewicht geistlich frommer Stimmungen (in religiösen Chorälen und dergleichen) nicht vergessen ist. So will es die durch eine unfreie Kunstübung abgestumpfte Gewöhnung. Angeleitet also, alle Stoffe mit gleich gefärbten Gläsern zu betrachten, haben wir die Fähigkeit unentwickelt gelassen, einen Gegenstand in seiner künstlerisch eigenthümlichen Gestalt erfassen und geniessen zu können. Des sogenannte Geistliche lastet auf dem Oratorium wie ein Bann.

Betrachtet man die Sache ohne Vorurtheil, so muss das Grundlose der Zumuthung, dass bei einem Oratorium, wenn es jüdische oder christliche Stoffe behandelt, für eine geistliche Fassung zu sorgen sei, sofort einleuchten. Die ruhend-musikalische (oratorische) Darstellung hat gleiche Rechte, gleiche Pflichten und gleiche Aufgaben mit der bewegt-musikalischen (operischen) Darstellung; etwas Fremdes von ihr fordern, heisst sie unmündig, selbständiger Gestaltung unfähig erklären und ihre Eigenart verkennen. Diese unklare Scheu, dem Oratorium zuzusprechen, was sein ist, kennzeichnet unsere ganze gegenwärtige Kunstübung und Kunstkritik, und schädigt die besten, die selbständigsten Werke eben am meisten. Zieht man nun gar noch mit ihnen in die Kirche, so fallen alle Liebesgeschichten dem Rothstift zum Opfer, und noch schlimmer ergeht es so bedenklichen Vorgängen wie diejenigen sind, um welche sich z. B. in Theodora und in Susanna die Handlung dreht; von diesen können überall nur Bruchstücke, höchstens einzelne Acte, niemals aber die ganzen Werke zur Aufführung gelangen, denn letzteres würden unsere fein empfindenden Zeitgenossen nicht ertragen, was die Musikdirectoren schon desshalb wissen müssen, weil sie von Amts wegen die musikalischen Vormünder des Publikums sind. Dass die oratorische Form von den darstellenden Kunstformen die einzige ist, welche selbst verfängliche Vorgänge mit keuschem Ernst und versöhnender Zartheit zu behandeln gestattet, scheint bislang noch keinem von ihnen eingefallen zu sein.

Wir nannten soeben ein Werk Händel's, über welches hier passend noch ein Wort gesagt werden kann. Das Oratorium **Susanna**,*) im Jahre 1748 geschrieben, entstammt ebenfalls der reiferen oratorischen Zeit, nimmt aber in mancher Hinsicht eine besondere Stellung ein. Der Text, wahrscheinlich von einer Dame verfasst, geht stellenweis zu sehr in die Breite, hat an anderen Stellen wieder eine leichtere liedertige Fassung, ist aber im Ganzen ebenfalls nach oratorischen Maassen geformt. Es fehlt darin nicht an Scenen, die ganz oder theilweis wie Bühnenvorgänge gedacht sind und ganz auf derselben dargestellt werden könnten, wenn der Kern dieser Handlung überhaupt für die Bühne geeignet wäre. Die ganze Badescene, welche fast allein den zweiten Act füllt, gehört dahin; selbst der Chor bietet kein Hinderniss, da er sich der Handlung mit kurzen Sentenzen anschliesst und z. B. bei Susanna's Gefangennahme einfach sagt:

> Das Recht nur walt' und schalt' in all dem Land;
> Nicht Reiz, nicht Gunst lähm' seine Eisenband.

Ein gleiches gilt von dem ganzen dritten Acte, den zum grössten Theile die Gerichtsscene in Anspruch nimmt, worauf Susanna's Gemahl Joachim von einer längeren Reise heimkehrt und Familienfreude den Beschluss macht. Obwohl nun die Geschichte von der keuschen Susanna in dem Kindesalter unserer Bühne vielfach zur Aufführung gelangte, selbst unter unschuldigen Schulknaben, ist sie doch durchaus nicht passend für dieselbe; denn es würde schlechterdings unmöglich sein, bei einer Bühnendarstellung die Schicklichkeit und damit eine rein künstlerische Wirkung zu wahren. Desshalb ist auch die ziemlich bühnenmässige Dramatik dieses Oratorientextes kein Vorwurf, der eine Abhängigkeit von der Bühne bedeutete, weil das, was hier vorgeht, überall nicht auf der Bühne dargestellt werden kann. Das Oratorium wählt sich einfach diejenige Form, welche für seinen Zweck die förderlichste ist; und es kann den bedenklichsten Stoff ergreifen, weil es in den ihm eigenthümlichen Formen diejenigen Mittel in der Hand hat, deren künstlerische Reinheit alles veredeln, deren Idealität über alles hinweghelfen wird. Sobald man sich hiervon erst einmal fest überzeugt hat, wird das wahre Oratorium nicht mehr dem Geistlichen und der Prüderie zum Opfer fallen, sondern in dem ihm zugewiesenen Reiche ungestört herrschen und die ihm möglichen Wirkungen mit ungehemmter Macht, in ungetrübter Reinheit ausüben.

Von England, woher wir das echte Oratorium überkommen haben, ist auch zu einem guten Theile die beschränkt geistliche und die beschränkt sittliche Auffassung desselben importirt. Wir werden gut thun, in dieser Hinsicht das, was der Engländer unter einer »geistlichen« Musik (*sacred music*) versteht und von einem »anständigen« Gegenstande (*decent subject*) verlangt, sobald wie möglich zu vergessen. Das Oratorium verkümmert unter solchen Beschränkungen wie die Pflanze in einem engen Gefässe und in ungünstiger Atmosphäre.

*) Band I der Ausg. der Händelgesellschaft.

(Fortsetzung folgt.)

Der Kölner Domchor.

(Schluss.)

In den Kölner musikalischen Kreisen wurde den Beschlüssen der Provinzialsynode wenig Aufmerksamkeit geschenkt, sie blieben vollständig unbeachtet, und man gab sich dem Glauben hin, dieselben würden ohne praktische Folgen bleiben, bis gegen Ende des Jahres 1863 die bestehende Domkapelle ganz unerwartet aufgelöst und durch einen neuen Domchor, unter der Leitung des geistlichen Professor Koenen, der speciell für diese Aufgabe in Regensburg längere Studien gemacht hatte, ersetzt wurde. Diese Veränderungen riefen natürlich eine gewaltige Aufregung hervor, um so mehr, als die frühere Domkapelle bei ihren Aufführungen von den tüchtigsten Chorsängern der hiesigen Gesangvereine regelmässig unterstützt wurde und dieselbe als Kunstinstitut einen unbestreitbaren Anspruch auf hohe Achtung hatte, sowohl was die Wahl der aufgeführten Compositionen, wie die Aufführung selbst angeht. Es herrschte in der That ein durchaus edler Geist in derselben. Eine andere Frage ist freilich die, ob die Compositionen von Mozart, Haydn, Beethoven und ihrer Epigonen dem Charakter der katholischen Liturgie entsprechen. — Dies Verhältniss wurde plötzlich ein anderes, der neue Domchor wurde mit missliebigen Augen angesehen, einmal weil durch die neue Ordnung der Dinge den Dilettanten, die sich gewissermaassen als integrirenden Theil der Domkapelle betrachten durften, die liebgewordene Gewohnheit, bei den musikalischen Messen mitzuwirken, abgeschnitten wurde, anderntheils aber auch, weil bei der ersten Organisation des neuen Domchors Missgriffe in der Auswahl der Sänger gemacht wurden. Zum Theil war dies aber auch eine Folge der oppositionellen Stimmung, welche durch die plötzliche Aenderung der Dinge hervorgerufen werden war. Ich will diesen Punkt nur nebenbei berühren. Es ist seitdem eine Reihe von Jahren vergangen, es hat sich Manches ausgeglichen, und es sind namentlich die Fehler, welche bei der Bildung des jetzigen Domchors gemacht worden sind, vollständig redressirt, sodass der Domchor jetzt in jeder Beziehung als Kunstinstitut eine ganz respectable Stellung einnimmt. Derselbe besteht aus etwa vierzig Knaben (Sopran und Alt), acht Tenoristen und acht Bassisten, und hat die Verpflichtung, an allen Sonn- und Festtagen bei dem Hochamt und an einzelnen Festtagen bei dem Nachmittagsgottesdienst (Vesper und Complet) mitzuwirken. In der Regel finden wöchentlich zwei Proben statt, wenn nicht ausserordentliche Veranlassungen eine Vermehrung der Proben nöthig machen. Die grösste Schwierigkeit liegt in dem Einüben der Chorknaben, deren musikalische Vorbildung aus leicht erklärlichen Gründen meistens ziemlich ungleich ist, und deren Leistungen auch schon wegen des durch die Mutation der Stimmen veranlassten häufigen Wechsels nicht immer gleich sein können. Glücklicherweise ist der Gesangunterricht auf den hiesigen Gymnasien an Marzellen und Aposteln, an denen der Musiklehrer H. Kipper mit glücklichem Erfolge als Gesanglehrer fungirt, sehr gut, so dass die Schüler dieser beiden Anstalten ein nicht unbedeutendes Contingent für den Domchor liefern können. Dabei ist aber der Umstand wieder in Betracht zu ziehen, dass oftmals auf die besten und tüchtigsten Kräfte verzichtet werden muss, weil eben nicht jeder Knabe in der Lage ist, so grosse Verpflichtungen einzugehen, wie die Anstellung beim Domchore erheischt. Man bedenke nur, wie sehr die Schule einen Gymnasiasten in Anspruch nimmt, die Zahl der Unterrichtsstunden und die zur Vorbereitung auf diese nöthige Zeit, und daneben dann noch mindestens zwei Proben wöchentlich für den Domchor und den regelmässigen Dienst in der Kirche. Dass unter solchen Umständen Eltern sowohl als Lehrer Bedenken tragen, den Knaben den Eintritt in den Domchor zu gestatten, ist erklärlich; Mangel an Interesse für die Kunst ist nicht immer der Grund der Weigerung. Diese Verhältnisse darf man nicht übersehen, wenn man die Leistungen des Domchores gerecht beurtheilen will. Ebenso kommen dieselben in Betracht bei der Auswahl der aufzuführenden Compositionen. In dieser Beziehung ist der Dirigent von doppelten Rücksichten abhängig, von der jeweiligen Leistungsfähigkeit der Sänger, und von den kirchlichen Bestimmungen über die Ordnung der Liturgie, welche für die einzelnen Festtage bestimmte Texte verschreiben, und die Wahl der Compositionen ausserordentlich beschränken; künstlerische Gründe können nicht immer das Hauptgewicht abgeben, da der Dirigent die kirchlichen Verordnungen nicht verletzen darf. Diese Bemerkungen wird man bei der Beurtheilung des Repertoires des Domchores, dessen wichtigste Nummern ich hier mittheile, nicht ausser Acht lassen dürfen. Nach der liturgischen Ordnung der katholischen Kirche zerfallen die Gesänge in stehende, d. h. solche, welche bei jeder Feier vorkommen, und wechselnde, d. h. solche, die auf bestimmte einzelne kirchliche Feste Bezug haben. Zu den ersteren gehören die allgemein bekannten Theile der Messe: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* und *Agnus Dei*. Die Messen, welche der Domchor bis jetzt zur Aufführung gebracht hat, sind folgende:

Palestrina: Missa brevis; Iste Confessor; Lauda Sion; Veni Sponsa.
Orlandus Lassus: Missa octavi toni; M. toni jonici; M. Nr. 5 der Musica divina (von Proske).
Vittoria: M. quarti toni; M. trahe me post te und M. o quam gloriosum.
Leo Hassler: M. super »dixit Maria«.
Fel. Anerio: M. Requiem.
Koenen: M. super »O du verwund'ter Jesu«; super »Maria wir dich grüssen«.

Die zur Aufführung gebrachten wechselnden Gesänge sind folgende Motetten:

Aichinger: Confirma hoc deus; Factus est repente.
Fel. Anerio: Angelus domini; O bone Jesu; Laudamus dominum.
Antonelli: Quem vidistis pastores.
Arcadelt: Ave Maria.
Casoli: Ave Maria.
G. Corsi: Adoramus te Christe.
Giorgi: O sacrum convivium.
Grandi: Juravit dominus (2 Alt mit Orgel).
Leo Hassler. Verbum caro factum est.
Koenen: Rorate coeli; Super flumina Babylonis; Offeramus typice; Stabat mater; Lauda anima mea; Alleluja dominus regnavit; Domine convertere; Alleluja, tu es petrus; Alleluja, assumpta est; Ave Maria.
Orlandus Lassus: Peccata mea; O crux ave.
Nanini: Hodie nobis de coelo; Hodie illuxit nobis; Exaudi nos domine.
Palestrina: Dies sanctificatus; Improperia; Factum est silentium; Justus ut palma; Ave Maria.
Giacomo Perti: Adoramus te Christe.
Pitoni: Cantate domino canticum novum; Qui manducat hunc panem.
Roselli: Adoramus te Christe.
Vittoria: O magnum mysterium; Jesu dulcis memoria; Ave Maria.
Witt: Perfice gressus meos (zweistimmig mit Orgel); Angelus domini; Cantate domino; Diffusa est gratia; Ave Maria.
Zuccari: Ad te levavi; Ex Sion.

Ausser den vorstehenden Compositionen werden abwechselnd mit denselben die Gregorianischen Gesänge benutzt, wie

dass in den oben angeführten Sätzen der Kölner Provinzialsynode vorgeschrieben ist. Mag man nun auch über die Zweckmässigkeit derselben denken wie man will, — dass der Dirigent des Domchors sich denselben anbequemen muss, versteht sich von selbst, und dass derselbe, trotz der ihm gezogenen Schranken, die Interessen der Kunst so viel als nur immer möglich gefördert hat, muss man ebenso anerkennen. Es ist jedenfalls eine erfreuliche Thatsache, dass wir in Köln ein Institut haben, das fest organisirt ist und officiell einen wesentlichen Theil seiner Thätigkeit auf die Pflege der älteren Kirchenmusik verwendet. Denn diese älteren Tonwerke sind und bleiben der Grund aller Kirchenmusik, so sehr, dass wir ohne dieselben nicht wissen würden, was wahre Kirchenmusik ist. Die in Aufführungen stets lebendige Erhaltung derselben ist daher etwas unumgänglich Nothwendiges, wenn uns nicht ein grosser Theil der Kunst unbekannt bleiben soll, und man muss es der Kirche Dank wissen, dass sie solches ermöglicht, selbst dann, wenn sie diese Werke in liturgischer Hinsicht etwas eingengt und überhaupt nicht in wünschenswerther Freiheit und Weitherzigkeit verfährt. An eine Pflege der älteren Kirchenmusik durch unsere Concert-Gesangvereine, die irgendwie genügend wäre, ist noch lange nicht zu denken; dann einzelne Stücke von Palestrina u. A., die man hie und da in Chorconcerten besonders dem Berliner Domchor nachsingt, haben doch für die Sache sogut wie garkeine Bedeutung. Zu wünschen wäre nur, dass das, was die Kirche in dieser Weise pflegt, in seinen Wirkungen auch auf die musikalische Oeffentlichkeit sich erstreckte. Aber es ist leider eine unbestreitbare Thatsache, dass der Einfluss, den die Aufführungen des Domchors bis jetzt auf unser musikalisches Leben ausgeübt haben, nicht bedeutend gewesen ist, obgleich man seine Thätigkeit im Ganzen, wenn man die vielfachen Wiederholungen der besten Nummern des Repertoires berücksichtigt, eine erfreuliche nennen kann. Den einen Grund hierfür finde ich in den kirchlichen Bestimmungen, denen zufolge der *Regens chori* sich mit der kirchlichen Behörde darüber verständigen soll, an welchen Tagen der *Cantus Gregorianus* und an welchen Tagen mehrstimmige Gesänge zur Aufführung kommen sollen. Ueber die Details dieses Abkommens ist nichts Näheres bekannt geworden, wenigstens ist officiell darüber nichts publicirt worden. Nun weiss man also, wenn man nicht vorher specielle Erkundigungen einzieht, nie, was im Dome gesungen wird; man geht hin in der Hoffnung, ein Werk von Palestrina zu hören, und muss sich mit der Choralmesse begnügen; solche vergebliche Wege macht man nicht gern, zumal die Wege in Köln nicht ganz kurz sind, und das Wetter auf Musikfreunde und Kirchengänger nicht mehr Rücksicht nimmt, als auf andere Leute. Diesem Uebelstande könnte sehr leicht abgeholfen werden, wenn man sich nur mit den in Köln erscheinenden Zeitungen verständigen wollte, und das wäre sehr leicht, da man bei den betreffenden Redactionen unbedingt auf freundliches Entgegenkommen rechnen darf. Dieselben würden gern eine kurze Notiz über die aufzuführenden Compositionen aufnehmen; nur dürfte man diese Mittheilungen nicht auf das eine oder andere Blatt beschränken, sondern man müsste dieselben allen Blättern ohne Rücksicht auf ihre sonstige Tendenz zustellen, denn sonst liefe man Gefahr, diese Angelegenheit auch zu einer Parteisache zu machen, und das darf sie nimmer werden. Die Kunst ist ein durchaus neutraler Boden, und die ihr gebührende Neutralität darf nie verletzt werden. Würden die aufzuführenden Compositionen und die Stunde des Gottesdienstes einige Tage vorher bekannt gemacht, so würden viele Kunstfreunde öfter Veranlassung finden in den Dom zu gehen, als bisher; auch würde die äussere Würde der kirchlichen Feier nicht dadurch beeinträchtigt werden, dass gelegentlich einige »Ketzer« dem Hochamt beiwohnen. Wer in den Dom geht, um eine Composition von Palestrina zu hören, bringt schon viel mehr heiligen Ernst mit als das Reisepublikum mit dem rothen Reisehandbuch unter dem Arme. Müssige Gaffer lassen sich durch Palestrina eher abschrecken als anlocken.

Ein anderer Grund, wesshalb der Domchor noch so sehr wenig Einfluss auf die musikalischen Verhältnisse gewonnen hat, liegt in der isolirten Stellung, die derselbe bisher eingenommen hat. Der Domchor hat eine doppelte Aufgabe; er gehört der Kirche an, und der Kunst. Die Verpflichtungen gegen jene schliessen die Verpflichtungen gegen die letztere nicht aus; diese sind aber auch nicht vollständig erfüllt, wenn den Verpflichtungen gegen die Kirche genügt ist. Eine Kirchenmusik, welche die strengsten Anforderungen der Kunst nicht erfüllt, ist der Kirche nicht würdig, aber ebenso gewiss ist es, dass ein Kirchenchor, der zu dem musikalischen Leben nicht in Beziehung tritt, seine Aufgabe nicht erfüllt, denn erst dadurch, dass er zu dem Leben in Beziehung tritt, erprobt er seine Kräfte, und das kann auf seine Leistungen selbst nur eine günstige Rückwirkung haben. Ich bin der Ansicht, dass der Kölner Domchor von Zeit zu Zeit Aufführungen auf neutralem Boden, mit anderen Worten, Concerte veranstalten sollte, einmal weil er seine Leistungen dann unter den Einfluss der öffentlichen Kritik stellte, während man Aufführungen in der Kirche nicht gern kritisirt, weil jedes Wort des Tadels als Blasphemie und jedes Wort des Lobes ebenso als übelangebrachte Reclame, wenigstens von der urtheilslosen grossen Menge, gekennzeichnet wird, auch wenn die Kritik von den ehrlichsten Absichten dictirt ist. Dann aber ist noch das sehr zu berücksichtigen, dass manche Compositionen, deren Aufführung für die Sänger sowohl als die Zuhörer von der grössten Wichtigkeit wäre, in Concerten Berücksichtigung finden können, während dieselben bei der kirchlichen Feier oft aus äusseren Gründen ausgeschlossen bleiben müssen. Beispielsweise erwähne ich nur die Lamentationen und das *Stabat mater* von Palestrina. Der Boden für solche Concerte ist in Köln nicht ungünstig; es kommt nur darauf an, dass man mit Vorsicht und Umsicht dabei zu Werke geht und manche kleine Rücksichten auf gegebene Verhältnisse, die der Sache sehr förderlich sein können, nicht ausser Acht lässt. Dass die geistliche Behörde solchen Concerten Hindernisse in den Weg legen würde, ist nicht wohl anzunehmen. Es kommt nur darauf an, wie diese Frage am zweckmässigsten angegriffen wird. Nähere Andeutungen zu machen ist hier nicht der Platz; es war meine Absicht nur, diese Frage anzuregen, und es sollte mich sehr freuen, wenn dieselbe in geeigneter Weise ihre Lösung fände.

Köln. *R.*

Concertbericht aus München.

(Schluss.)

IV.

Nachdem wir die jüngsten Ereignisse des hiesigen Musiklebens in drei Gruppen: Orchestermusik, Chorgesang und Kammermusik, kennen gelernt haben, haben wir noch einige Worte den Einzel- und Virtuosen-Concerten der jüngstvergangenen Saison zu widmen. Anknüpfend daran, dass wir soeben Gelegenheit hatten, auf einen Mangel an der **hiesigen kgl. Musikschule** aufmerksam zu machen, erwähnen wir passend gleich hier ein von ihr gegebenes Concert, ohne jedoch auf dessen Inhalt näher einzugehen, da wir Schüler-Leistungen, die sich selbst als solche ankündigen, nicht zu kritisiren gedenken, wollen wir vielmehr versuchen, in Rückerinnerung an die Prüfungsconcerte des vergangenen Schuljahres 1868/69 deren Leistungen im Allgemeinen zu charakterisiren. Dieses Institut hat entschieden durch Bülow's Scheiden von hier ausserordentlich viel verloren; denn in seiner Leitung dessel-

ben und in der Heranbildung tüchtiger Clavierspieler lag für uns sein einziges und Hauptverdienst während seiner hiesigen Anwesenheit. Er wusste besonders durch seine eigene gediegene Künstlerschaft auf dem Pianoforte mehr und minder talentirte Schüler an sich zu ziehen und zu den gediegensten Leistungen emporzuheben. Dies können wir leider nicht in gleichem Maasse von seinen jetzigen Nachfolgern im Clavierunterrichte, insonderheit nicht von Herrn Bärmann behaupten, dessen Schüler hauptsächlich an einem erschreckenden Mangel an Auffassung leiden. Was aber die Uebertragung der Direction an ein Triascollegium, soviel wir wissen die Herren Wüllner, Rheinberger und Peter Cornelius, betrifft, so nehmen wir keinen Augenblick Anstand, diese Maassregel als eine höchst unglückliche und verfehlte zu bezeichnen, welche schlimme Früchte tragen wird; denn eine solche Anstalt bedarf Einer kräftigen Hand zur Oberleitung und verträgt hiezu durchaus nicht drei so verschiedene Elemente, von denen die beiden ersten, mit gediegener musikalischer Bildung und Richtung vorgehend, mit letzterem, als Lehrer der Rhetorik und Musikgeschichte hieher berufen, ohne bisher hierin Erfolge aufweisen zu können, in der That aber als ein Hauptanhänger Liszt's und Wagner's wirksam, häufige Gelegenheit zu Conflicten finden werden. Hoffentlich wird diesem Missverhältniss bald ein Ende gemacht. Die Bemühungen der Herren Abel und Brückner um den Violinunterricht können wir als vom schönsten Erfolge gekrönt bezeichnen; jeder von ihnen zählt einige sehr vielversprechende Schüler, was uns bei Herrn Concertmeister Abel um so freudiger überraschte, da seine eigenen Leistungen bei mehrmaligem früheren Auftreten durchaus keinen günstigen Eindruck hinterliessen.

Auch die Leistungen auf anderen Instrumenten sind durchschnittlich sehr befriedigend. Was aber die Erfolge im Sologesang betrifft, so kann darüber ein Urtheil noch nicht gefällt werden; denn nur Herr Hey liess einige seiner Schüler und Schülerinnen, deren Ausbildung, mit Ausnahme eines einzigen grösstentheils anderwärts gebildeten, des Tenoristen Herrn Hesselbach, noch gar nicht weit gediehen war, auftreten, während Herr Dr. Härtinger, welcher wegen seiner etwas langwierigen, jedenfalls aber gründlichen Methode, die heutzutage leider den meisten Sängern und Sängerinnen fremd ist, vielfachen Angriffen ausgesetzt ist, dies in weiser Zurückhaltung noch unterliess. Eine frühere Gesangslehrerin, Frau Richter, verabschiedete sich bei uns zugleich mit ihrem Sohn, dem bekannten Wagner'schen und Hofkapellmeister, was wegen völliger Resultatlosigkeit ihres Unterrichts nicht im Mindesten zu bedauern ist. Die vollste Anerkennung muss hinwiederum, wie oben schon bemerkt, Herrn Hofkapellmeister Wüllner für die Bildung und Vervollkommnung der Chorgesangsschule gezollt werden, deren Leistungen verhältnissmässig denen der königl. Hofkapelle an die Seite gestellt werden dürfen. Desgleichen hörten wir einige sehr gelungene Compositionen, hervorgegangen aus der Schule des Herrn Professor Rheinberger. Würde daher den einzelnen aufgezeigten Mängeln geeignet abgeholfen, so könnten wir den Stand unserer Musikschule einen recht günstigen nennen.

Von dieser kleinen Abweichung zu unserm eigentlichen Thema zurückkehrend, erwähnen wir zunächst zwei Concerte mit sehr gemischtem Programm, das eine gegeben von unserm Harfenvirtuosen Tombo, das andere zu einem wohlthätigen Zwecke von einer Anzahl hiesiger Künstler und Künstlerinnen. Besondere Berühmung aus beiden Concerten verdienen: zunächst der Vortrag der Frau Diez von zwei Liedern von Schubert und drei Kinderliedern von Franz Lachner und Taubert, die nicht schöner gehört werden können, dann die anerkannt vorzüglichen Leistungen des Herrn Tombo selbst, sowie die Production eines jungen Cello-Talentes Herrn Fr. Fischer, der allerdings durch Hrn. Bennat, einen unbestrittenen Meister auf diesem Instrumente, noch übertroffen wurde, schliesslich das ausgezeichnete, vollendete Spiel einiger Concertstücke durch Herrn Scholz, Clavierlehrer an unserer Musikschule. Im Ganzen boten jedoch beide Concerte zu wenig gediegene Musik, um lange dabei stehen zu bleiben, und was sie allenfalls davon brachten, konnte unter dem vielen modernen Salongeklingel keinen rechten Halt finden. Sang je der — wir wollen dahingestellt sein lassen, ob mit Recht oder mit Unrecht — sogenannte »Tenorfürst« Herr Nachbaur gar Reichardt's Lied: »Ich kenn ein Auge« etc.!! Zum Schlusse verzeichnen wir mit Vergnügen noch ein Concert, welches uns gleich am Anfang der Saison durch Rubinstein bereitet wurde und nur Claviervorträge von ihm ohne weitere Begleitung in hinreichend bekannter Ausführung brachte.

Nachtrag.*)

Der Versuch, durch Heranziehung der obersten Chorgesangklasse der k. Musikschule auch kleinere Chorsachen auf die Concert-Programme zu bringen (was bisher niemals möglich war, da man nur den Theaterchor gegen hohes Honorar zur Verfügung hatte), ist vollständig geglückt. Der kleine aber sehr musikalische Chor (etwa 60—70 Stimmen) sang sehr gut.

Die Concerte der Vocalkapelle finden eine immer steigende Theilnahme und so hatten auch das dritte und vierte einen sehr grossen Erfolg. Ein wirkliches Meisterstück in der Ausführung waren die beiden Motetten von J. C. und J. S. Bach; besonders des Letzteren »Singet dem Herrn«, deren ausserordentliche Schwierigkeit Sie kennen, wurde mit Leichtigkeit bewältigt. Als besonders gelungene Nummern wären ausserdem noch hervor zu heben: das *Crucifixus* von Lotti, Lieder von Prätorius, das prächtige Madrigal »Liebeswonne« von Luca Marenzio, *Tu es Petrus* von Scarlatti, sowie das dreichörige *Stabat mater* von Palestrina, welches gegenüber dem bekannten zweichörigen fast ganz unbekannt ist, aber an Werth ihm mindestens nicht nachsteht.

Von der k. Musikschule sind besonders auch noch die Leistungen der Clavierklasse unter Bärmann hervor zu heben, der ein vortrefflicher Lehrer ist und hier um so mehr genannt werden muss, weil er in dem grösseren Berichte, welchen Sie vor einiger Zeit brachten, ganz übergangen worden ist, so dass es für Unkundige leicht den Anschein gewinnen könnte, als solle der andere Lehrer Scholz in diesem Fache gewissermaassen als Bülow's Nachfolger hingestellt werden, da er doch bei aller Tüchtigkeit, die ich gern anerkenne, weder als Spieler noch als Lehrer Bärmann gleichkommt.

Sehr reichhaltig war die Musik der Charwoche in der Allerheiligen-Hofkapelle. Unter den circa 30 Sätzen waren allein 9 von Palestrina und 10 von seinen Zeitgenossen. Von neueren Compositionen hörten wir u. a. ein grosses doppelchöriges *Miserere* von Wüllner (in der Form etwa gehalten wie das grosse Lao'sche *Miserere*), welches eine Glanzleistung des Chores war und eine grosse Wirkung machte. Es ist noch nicht gedruckt, wird aber, wenn ich recht unterrichtet bin, demnächst bei Cranz in Bremen erscheinen.

Von unserer Oper will ich weiter nichts erwähnen, als im April eine sehr gute Aufführung des Gluck'schen Orpheus (mit Fräulein Wilhelmine Ritter in der Hauptrolle), die einen durchschlagenden Erfolg hatte.

*) Um den eingehenden Bericht über diese musikalisch wichtige Stadt möglichst vollständig erscheinen zu lassen, fügen wir hier noch Einiges von dem bei, was uns von anderer Seite zugegangen ist. Ueber die Munchener Wagner-Oper steht das Nöthige und Unnöthige in allen Zeitungen, wir theilen hier daher vorzugsweise das mit, was nicht überall steht und bei Lichte besehen für musikalische Cultur doch wohl das Wichtigere sein dürfte. *D. Red.*

Auf die Oper wird aller Orten die Hauptthätigkeit und das meiste Geld verwandt; aus besonderen und bekannten Gründen ist dies in München noch mehr der Fall, als anderswo. Unsere Instrumentalmusik ist durch Lachner trefflich in Schwung gebracht und in der Vocalkapelle unter Wüllner's Leitung ist dem etwas Ebenbürtiges auf gesanglichem Gebiete zur Seite getreten. So haben und pflegen wir: die Oper, die Symphonie, den Kirchenchor, das weltliche Lied in ein- oder mehrstimmiger Gestalt aus alter oder neuer Zeit, und selbstverständlich auch alle Arten instrumentaler Kammermusik. Nur Eins fehlt: das grosse Chorwerk, das Oratorium. Es existirt hier allerdings ein Oratorienverein, aber dieser befindet sich jetzt in einem Zustande, dass er garnicht in Betracht kommen kann; er leistet Geringeres als der Singverein irgend einer kleinen Stadt in Rheinland oder Westfalen, und seine Aufführungen geben von Händel's Kunst nicht einmal annähernd einen Begriff. Leider hat auch Lachner das Oratorium nicht nach Gebühr gepflegt, was zum Theil in seiner Richtung, zum Theil auch in den Umständen gelegen haben mag. Lange Jahre waren die Chorkräfte hier kaum nennenswerth. Lachner führte die Oratorien (alle Jahr etwa eins) mit dem Theaterchor auf, der als solcher recht gut, doch nicht für das Oratorium passend und ausreichend war. So ist denn im Publikum gegen dies ganze Genre, welches hier Niemand aus eignem Anhören kennen lernen kann, ein Vorurtheil grossgezogen und daher kommt es, dass ein neuer Hokuspokus von Wagner zur Zeit eine ganz andere Anziehung bewährt, als das beste und unvergänglichste Oratorium. Das sind trübe Aussichten; nach meiner Ansicht lässt sich ihnen aber eine erfreuliche zur Seite stellen. Durch die aufblühende Vocalkapelle und durch den nach und nach in der Musikschule herangezogenen Chor wird man hier bald die Mittel beisammen erhalten, um überhaupt einen Oratorienchor besetzen zu können. Beide, Vocalkapelle und die obere Klasse der Chorsänger der Musikschule, können doch sehr gut zusammen gehen; und weil auch hinsichtlich der Direction jetzt Frieden und einheitliche Leitung erzielt ist, so dass derselbe Dirigent (Franz Wüllner) Vocalkapelle, Chor der Musikschule und Instrumentalkapelle leitet, so scheint auch für den instrumentalen Theil der Oratorien die stete Mitwirkung der Kapelle gesichert. Einstweilen betrachtet die Instrumentalkapelle freilich das Oratorium mit denselben Augen, wie das Publikum; doch dies zu ändern ist Sache des Leiters unter Benutzung günstiger Umstände. Dass solche Umstände nicht eintreten könnten, wird niemand behaupten, und kommen sie einmal, so erinnert der jetzige Intendent Frhr. v. Perfall sich wohl, dass das Oratorium das erste war, dem er seinen musikalischen Eifer zuwandte; er erinnert sich vielleicht dessen um so mehr, je deutlicher ihm in seiner jetzigen Thätigkeit werden muss, dass mit Hülfe eines Operntheaters allein die Pflege der Tonkunst nimmer zu einem gedeihlichen Ende zu führen ist. — Aus diesen und anderen Gründen hege ich einige Hoffnung für die Zukunft des Oratoriums hier in München.

Um diese Bemerkungen mit einer Personalnachricht zu beschliessen, füge ich bei, dass die interimistische Stellung des Hofkapellmeisters Wüllner an der k. Oper jetzt eine definitive geworden ist. —*m.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Leipzig.** (Oper.) —*ff*— Fräul. Theresa Schneider hat unsere Bühne verlassen und sich als Medea in Cherubini's Oper verabschiedet. Musiker und Musikfreunde haben allen Grund Fräulein Schneider für die vorzügliche Ausführung dieser Partie, welche sie hier geschaffen, ihren wärmsten Dank nachzurufen. Herr Hill vom Hoftheater zu Schwerin gastirte mit grossem Erfolg als Jacob in Méhul's Oper und als Jäger in Kreutzer's »Nachtlager von Granada«. Hatten wir früher bereits Gelegenheit, die ausgezeichneten Leistungen dieses Künstlers im Concertsaal zu würdigen, so erfreute sein Gastspiel uns besonders desshalb, weil es Gelegenheit gab, von der Bühne herab wieder einmal wirklich kunstgemässen Gesang zu hören, der noch durch vortreffliches Spiel und dramatisches Leben im Vortrag unterstützt wurde. Die Hoffnung, Herrn Hill dauernd an unsere Bühne gefesselt zu sehen, sollte sich leider nicht erfüllen. Eine unbedeutende bauliche Reparatur, die eine zeitweise Schliessung des Theaters zur Folge hatte, hat leider zum Rücktritt Laube's geführt. Der Nachfolger ist noch nicht ernannt, da Kapellmeister Schmidt von der Concurrenz zurückgetreten und der Regisseur Seidel vom Stadtverordneten-Collegium nicht bestätigt worden ist. Viele tüchtige auswärtige Kräfte, darunter Namen von gutem künstlerischen Ruf, haben sich zur Uebernahme der Direction gemeldet.

* **Innsbruck.** Die Aufführung von Händel's Pastorale »Acis und Galatea« am 2. Mai übertraf die kühnsten Erwartungen. Die Solisten, in erster Reihe Herr Ferdinand Bohlig, erster Tenorist am Hofoperntheater in Schwerin, ein in jeder Beziehung vollendeter Sänger mit für Innsbruck wirklich phänomenalen Stimmmitteln, als Acis, Frau Rosa Lutz, unsere mit Recht vielgefeierte Sängerin, als Galatea, Herr Alois Villinger mit seinem vollen, besonders kräftigen Organ, als Polyphem, auch unser bekannter Tenorist Herr Adolph Wagner als Damon ernteten in verdientlicher Weise lauten und aufrichtigen Beifall. Auch die Leistungen des durch zahlreiche Dilettanten verstärkten Chores und unseres wackern Orchesters blieben in keiner Weise hinter denen der Herren Solisten zurück. Vielseitig wurde der Wunsch laut, dieses Meisterwerk Händel's in eben so würdiger Weise noch einmal zu hören und wir sind in der erfreulichen Lage mittheilen zu können, dass es Herrn Kapellmeister Nagiller, dessen Bemühen wir überhaupt den erhabenen Kunstgenuss zu danken haben, gelungen ist, Herrn Bohlig für eine zweite Aufführung des Werkes, welche nächsten Donnerstag stattfinden wird, zu gewinnen. Gewiss wird das kunstsinnige Publikum die gebotene Gelegenheit, ein classisches Werk zweimal zu hören, mit Freude begrüssen, zumal da gerade das wiederholte Anhören echt musikalischer Kunstwerke das tiefere Verständniss derselben ermöglicht. »Acis und Galatea« wird demnach am 9. d. Mts. noch einmal aufgeführt werden, und zwar zum Vortheile des Musikvereins-Kapellmeisters Herrn M. Nagiller, als einigen Ersatz für seine grossen Auslagen, die er jährlich für den Verein macht, indem zwei Musikvereinslehrer grösstentheils von ihm besoldet werden.

(Bote für Tirol und Vorarlberg vom 4. Juni.)

* **Kopenhagen.** Der Componist der Musik zum bekannten dänischen Liede: »Den tappre Landsoldat« (welches in den deutschen Herzogthümern dem »Schleswig Holstein meerumschlungen« entgegen trat und eine grosse politische Bedeutung erhielt, zuletzt aber den Deutschen ein Gegenstand des Spottes wurde), Johan Ole Emil Horneman, ist am 29. Mai, 64 Jahre alt, gestorben. Er wurde in seinem 28. Jahre als Pianofortelehrer am königlichen Theater angestellt, welche Stellung er 1844 verliess, um das unter der Firma Horneman & Erslev bekannte Musikalien-Geschäft zu gründen. Als Componist hat er eine nicht geringe Thätigkeit entwickelt, namentlich in patriotischen Sachen, sowie auch als Romanzen-Componist. Auch componirte der Verstorbene viele Tänze und Uebungsstücke für Anfänger im Fortepianospiel.

* **Hamburg.** Die Vorstellungen des Stadttheaters schlossen am 31. Mai. Folgendes ist eine Uebersicht der musikalischen Stücke sowie der gastirenden fremden Künstler. In der Oper gastirten ausser Frl. Geistinger, durch deren Erscheinen das Wiederaufleben der abgestandenen Offenbach-Posse im Stadttheater verschuldet ward, Frl. Tietjens, Frau v. Voggenhuber und um nur die bekanntesten Namen zu nennen: Herr Ferenczy und Herr Niemann. Neueinstudirt empfingen wir von Opern: »Lohengrin«, »Joseph in Aegypten«, »Oberon«, »Tannhäuser«, »Fidelio«, Mozart's Hauptwerke, Weber's »Freischütz«, Meyerbeer's »Hugenotten«, »Prophet«, »Robert«, »Afrikanerin« und »Dinorah«. Daneben von Rossini den »Tell« und »Barbier«, von Halévy »Die Jüdin«, von Lortzing »Undine« und »Czar und Zimmermann«, von Auber »Fra Diavolo«, von Bellini »Norma«, »Nachtwandlerin«, von Gounod den »Faust«, von Boieldieu »Die weisse Dame« u. Andares. Zum ersten Mal ward gegeben: »Der fliegende Holländer« von R. Wagner, von Auber: »Der erste Tag des Glücks«, von Gounod: »Romeo und Julie«. Als eine Neuigkeit kann auch die Darstellung der Sophokleischen »Antigone« mit Mendelssohn's Musik gelten, die bei dem Gastspiel der bekannten Schauspielerin Clara Ziegler gegeben wurde. Ueber die künstlerischen Leistungen unseres städtischen Operntheaters wollen wir hier kein Wort verlieren.

ANZEIGER.

[96]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Bach, J. S., 371 vierstimmige Choralgesänge. Vierte Auflage. Quer-Octav. **Grün cartonnirt.** 2 Thlr.

Beethoven, L. v., Sonaten für Pianoforte und Violine. Arrang. für Pfte. und Violoncell von Friedr. Grützmacher. Nr. 6. Adur. Op. 30. Nr. 1. 1 Thlr. 5 Ngr.

Breunung, Ferd., Op. 5. **Sechs Lieder** für Alt mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.

Nr. 1. Nun ist der Tag geschieden.
Nr. 2. Nun hab ich alle Seligkeit.
Nr. 3. *Sehnsucht nach Ruhe.* Fliess' hinab, mein stilles Leben.
Nr. 4. *Gedankenlust.* Und ich kann dein gedenken.
Nr. 5. Als blinkte ein Stern durch wolkige Nacht.
Nr. 6. Ihr lichten Sterne habt gebracht.

Deprosse, A., Op. 30. **Die Salbung David's.** Oratorium in 3 Theilen, für Chor, Soli und Orchester. Chorstimmen 1 Thlr. 15 Ngr.

Fissot, H., Op. 10. **Arabesques** pour Piano en 2 Livres.
1e Liv. Préambule. Fragment Symphonique. Lied. 20 Ngr.
2e Liv. Allegro Sostenuto. Nocturne. Quasimodo pape des fous. 25 Ngr.

Götz, H., Op. 6. **Quartett** für Pianoforte, Violine, Viola u. Violoncell. Edur. 3 Thlr. 10 Ngr.

Kirchner, Th., Op. 4. **Vier Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Neue Ausgabe. 20 Ngr.

Nr. 1. Ich muss hinaus.
Nr. 2. Im Rosenbusch die Liebe schlief.
Nr. 3. *Täuschung.* Ich glaubte, die Schwalbe träumte schon.
Nr. 4. Die Lüfte regen die Flügel.

Mendelssohn Bartholdy, Felix, Ouverturen (Nr. 1—7) Arrang. für das Pianoforte zu 4 Händen. Hochformat. **Roth cartonn.** 3 Thlr.

—— Op. 21. **Ouverture zu Shakespeare's Sommernachtstraum.** Arrang. für das Pianoforte zu 4 Händen. Hochformat. 1 Thlr.

Mozart, W. A., Ouverturen für das Pianoforte zu 2 Händen.
Nr. 6. Der Schauspieldirector. 10 Ngr.
Nr. 9. Il Re pastore. 7½ Ngr.

—— **Ouverturen** (Nr. 1—9) für das Pianoforte zu 4 Händen. Hochformat. **Roth cartonnirt.** 1 Thlr. 15 Ngr.

Rheinberger, J., Op. 5. **3 kleine Concertstücke** für das Pianoforte. Einzel-Ausgabe.
Nr. 1. *Die Jagd.* Impromptu. 7½ Ngr.
Nr. 2. Toccatina. 7½ Ngr.
Nr. 3. Fuge. 12 Ngr.

Schumann, R., Am Camin. Träumerei, aus den Kinderscenen Op. 15. Arrang. für Oboe mit Begleitung von Pianoforte oder Streichquartett von E. Lund.
Ausgabe mit Pianoforte 7½ Ngr.
Ausgabe mit Streichquartett 10 Ngr.

—— Op. 24. **Liederkreis** von H. Heine für eine Singstimme und Pianoforte. Ausgabe für eine tiefere Stimme. 1 Thlr.

Wagner, Richard, Das Liebesmahl der Apostel. Eine biblische Scene für Männerstimmen und grosses Orchester. Partitur. Neue Ausgabe. 2 Thlr.

—— Dasselbe. Clav.-Ausz. mit Text. Neue Ausgabe. 1 Thlr. 20 Ngr.

Weber, C. M. v., Perpetuum mobile, aus der ersten grossen Sonate für Pianoforte. Op. 24. 12 Ngr.

In das Prager Conservatorium der Musik,

beziehungsweise in seine Fachabtheilungen für die Instrumente:

Violine, Violoncell, Contrabass, Harfe, Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott, Horn, Trompete, Flügelhorn, Ventil- und Zugposaune

findet mit Schluss des diesjährigen II. Schulsemesters die statutengemäss je in 3 Jahren erfolgende neue Aufnahme männlicher Zöglinge statt.

Die vollständige Bildungszeit daselbst ist auf 6 Jahre bemessen und wird in einer Unter- und Oberabtheilung von je 3 Jahresklassen zurückgelegt. Die Lehrunterweisung, welche die Inländer unentgeltlich, die Ausländer jedoch gegen ein Jahresschulgeld von 60 fl. ö. W. erhalten, erstreckt sich zuvörderst auf eines der hiergedachten Instrumente als Hauptgegenstand und auf die eine allgemeine Bildung bedingenden Literargegenstände, zugleich aber auch noch auf die gesammte musikalische Theorie, die Geschichte der Musik, die Aesthetik, Metrik und die französische Sprache.

Die Zöglinge der Oberabtheilung erhalten obenher eine möglichst vollständige Ausbildung im Orchester- und Solospiel.

Die Aufnahmeerfordernisse sind:

1) **Ein Alter zwischen 10 und 13 Jahren.**
2) **Ein gutes Musiktalent und womöglich Vorkenntnisse im Elementar-Gesange.**
3) **Der Nachweis über den mit gutem Erfolge zurückgelegten Unterricht der IV. Hauptschulklasse.**
4) **Das Vorhandensein einer hinreichenden Bürgschaft für die Subsistenz während der Unterrichtszeit.**

Doch kann bei besonderen Musikvorkenntnissen und ausgesprochenem Musiktalente von einem oder dem andern der sub 1. 2. 3. obenberegten Aufnahmebedingungen Umgang genommen werden; ja es erscheint sogar die sofortige ausnahmsweise Aufnahme hervorragender Talente von entsprechender Qualification in die Oberabtheilung als zulässig.

Die stempelfreien bezüglichen Gesuche, instruirt mit den vorgedachten Erfordernissen und beigeschlossenem Tauf- und Impfungsscheine, sind längstens bis zum **15. Juli l. J.** an das *»Directorat des Prager Conservatoriums der Musik«* zu richten. Etwaige nähere, die fragliche Aufnahme oder die Einrichtung der Anstalt selbst betreffende Erkundigungen können mündlich oder mittelst frankirter Briefe bei dem gefertigten Institutsdirector eingeholt werden.

Im Auftrage
der Direction des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen:

Prag im Monat Mai 1870.

[97]

Jos. Krejči,
Director.

---

[98] In unterzeichneter Verlagshandlung ist erschienen:

Für alle Kunst- und Musikfreunde, wie Verehrer des unsterblichen Tonmeisters

Ludwig van Beethoven

ein prachtvolles Kunst-Gedenkblatt

zu dessen bevorstehendem 100jährigen Geburtstage; nach einem Entwurf von **P. Deckers**, gezeichnet und lithographirt von **M. Ulffers**, in Aquarellfarben gesetzt von Professor ***Caspar Scheuren;*** Farbendruck der artistischen Anstalt von **C. Weilandt & Co. in Düsseldorf.**

Papiergrösse $29^3/_4$″ hoch und $24^3/_8$″ breit rhein.

Preis Thlr. 2.

In der Mitte des Gedenkblattes befindet sich das in Kreide **trefflich ausgeführte Portrait des erhabenen Musikdichters** denselben componirend darstellend umgeben von allegorischen Figuren und bildlicher Bezeichnung seiner hervorragendsten Schöpfungen.

In Rücksicht auf die hohe Bestimmung des Kunstgedenkblattes ist dasselbe in allen Einzelnheiten mit künstlerischer Meisterschaft ausgeführt, um einen Ehrenplatz zu finden in jedem Salon oder Zimmer, wo der Musik gehuldigt und der grosse Meister verehrt wird, und dürfte dasselbe wohl in der gesammten Kunst- und speciell in der Musikwelt eine freudige Aufnahme finden.

Ferner erschien in demselben Verlag das

Portrait „Ludwig van Beethoven"

mit **Facsimile** auf chinesischem Papier, gezeichnet von **M. Ulffers.**

Papiergrösse $24^3/_4$″ hoch und 17″ breit rhein.

Preis Sgr. 20.

zu beziehen durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie direct von

C. F. Calow's Kunstverlagshandlung
Cöln a/Rhein.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 15. Juni 1870. **Nr. 24.** V. Jahrgang.

Inhalt: Ueber harmonische Ausfüllung älterer Clavier-Musik, hauptsächlich bei Ph. Em. Bach. — Das Oratorium auf der Bühne. 2. Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Vierstimmiges Choralbuch von Otto Kade). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Ueber harmonische Ausfüllung älterer Clavier-Musik, hauptsächlich bei Ph. Em. Bach.

Von Dr. E. F. Baumgart.

Es ist bekanntlich eine in neuerer Zeit oft wiederholte Klage, dass die Clavier-Werke des vorigen Jahrhunderts, etwa in der Zeit zwischen Seb. Bach und der Haydn-Mozart'schen Periode, durch ihre harmonische Leere gar zu nüchtern klingen, als dass man selbst an zugestandenen melodischen Reizen ein vollkommenes Wohlgefallen finden könne. Die Mehrzahl derer, welche sich überhaupt noch für jene Werke interessiren, scheint jetzt der Meinung zu sein, dieselben seien gar nicht so gemeint und niemals so gespielt worden, wie wir sie in der Ueberlieferung vor uns sehen; die Componisten hätten vielmehr die nöthigen harmonischen Zuthaten jedem Spieler überlassen und bei der damals allgemein verbreiteten Kenntniss und Fertigkeit im Generalbassspielen auch ohne Bedenken überlassen können, darum das Selbstverständliche nicht erst hingeschrieben. Diese Ansicht hat ja auch bereits praktisch ihre Wirkung geäussert, — für Em. Bach besonders in der Bearbeitung einer Anzahl seiner Sonaten durch H. v. Bülow.

Als ich an die Redaction einer neuen, jetzt hoffentlich bald abgeschlossenen Ausgabe von Em. Bach's »Sonaten, Rondo's u. s. w. für Kenner und Liebhaber« ging, musste mich die Frage natürlich beschäftigen. Allerdings war sie durch den Zweck jener Ausgabe eigentlich von vornherein entschieden; denn ich war und bin noch jetzt nicht der Ansicht, dass das Verständniss älterer Claviermusik sogleich beim Publikum und dem zahlreichen Heere Clavier spielender Dilettanten zu erwecken ist, sondern dass sich erst die Fachmusiker in grösseren Kreisen entschliessen müssen, diese Werke zu studiren, um zur Vermittelung des weiteren Verständnisses wirken zu können. Dass der Eine und der Andere einmal ein besonders interessantes Stück öffentlich oder privatim als Aushängeschild seiner classischen Gelehrsamkeit braucht, auch wohl einmal einen ganz aparten Virtuosen-Triumph damit feiert, hilft nicht weit; gewöhnlich ist ein solches Stück dann zu einer Art »*étude caractéristique*« metamorphosirt, piquant gemacht, und nichts Wahrhaftes daraus gelernt. Man soll vielmehr an einer hinlänglichen Reihe verschiedenartiger Werke Gefühls- und Ausdrucksweise der damaligen Zeit in ihrer Besonderheit erfassen lernen und die geschichtliche Entwickelung der Kunst an lebendigen Beispielen vorurtheilsfrei begreifen, den Eindruck derselben innerlich e r f a h r e n, nicht blos sich in Büchern beschreiben lassen. So nur erlangt man ein berechtigtes Urtheil, und wenn es auch ein ungünstiges wäre. Für solche Zwecke war und ist jene Bach-Sammlung zunächst bestimmt, und ich konnte bei denen, die ihr Beachtung schenken sollten, die Fähigkeit harmonischer Ausfüllung, w e n n sie nöthig ist, doch wohl in ausreichendem Grade voraussetzen, bei Manchem am Ende mehr Geschick, als mir selbst zu Gebote gestanden hätte.

Dennoch musste ich mich wenigstens nach Kräften unterrichten, ob denn das Verlangen nach solcher harmonischer Ausstattung begründet wäre. Ich gewann aus den Werken selbst und anderen mir zugänglichen Quellen die Ueberzeugung, dass in der vorherrschenden Ansicht unserer Tage Wahres und Irriges durcheinandergemischt sei, und dass die vermeintlichen Beweise für die Richtigkeit derselben auf Täuschung beruhen, wenigstens durch die glaubwürdigste Tradition nicht gestützt werden. — Indess ist es hier nicht meine Absicht, die g a n z e, ziemlich weit verzweigte Frage zu erörtern; ich beschränke mich auf Em. Bach und nehme aus dem Allgemeinen nur, was zum Verständniss dieses Speciellen nöthig scheint.

Die ganze Besprechung aber knüpfe ich an das, was C. H. Bitter in der Biographie Em. Bach's (»Carl Philipp Emanuel Bach und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder«. Berlin, 1868) gegen meine in der Vorrede zu der erwähnten Ausgabe aufgestellte und kurz begründete Ansicht geschrieben hat, weil in Bitter's Polemik wohl so ziemlich Alles enthalten sein wird, was gewöhnlich zum Beweise der gegentheiligen Meinung dienen soll.

In der Vorrede (S. 4) habe ich ausgesprochen, dass alle harmonische Ausfüllung von mir absichtlich vermieden sei, weil Bach, wo er — nach seiner Weise — massenhaftes Accordwesen haben wolle, es hingeschrieben habe; wo es nicht stehe, wolle er es auch nicht haben. Ich suche diese Behauptung dort zu begründen durch Inhalt und Charakter der Compositionen, durch die damalige Technik des Clavierspiels und durch die Pflicht historischer Treue. Bitter citirt diese Stelle nach ihrem hauptsächlichen Inhalte und bekennt sich zur entgegengesetzten Ansicht. Die Veranlassung zu seiner Erörterung geben ihm zwar nicht die Sonaten »für Kenner und Liebhaber«, sondern eine viel früher (1760) erschienene Sammlung von »sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen«; doch ist dies für die Sache selbst gleichgiltig. Er sagt (I, 74 u. ff.): »Streng

genemmen hätte Bach in der Verrede zu diesen Sonaten folgenden Satz einfügen sollen: »»*Dia harmonieche Ausfüllung derjenigen Stellen, in denen die Accorde nicht sngegeben sind, die aber gleichwohl bei der einfachen Ausführung der geschriehenen Noten zu leer klingen würden, ist Sache des Spielers*««. Er hat diesen Satz nicht aufgenommen, weil er dessen Inhalt offenhar für selbstverständlich gehalten hat«.

Den ersten Beweisgrund entnimmt Bitter eus dem Stile der alten Centrapunktisten, aus deren Schule Em. Bach hervergogangen sei. Diose hätten sich, wie Bitter meint, mit der dünnen und magern Begleitung, die men hier und da in der Instrumentirung ihrer Tonstücka findo, keineswegs begnügt, vialmehr überall eine sehr velle Harmonie verlangt, welche nach der basenderen Sitte der Zeit »durch die begleitenden Instrumenta am Clavier« oder durch die Orgel geleistet worden sei. (Die »begleitenden Instrumente am Clavier« sind effenbar nur ein undeutlicher Ausdruck für: »durch das Clavier els Begleitungsinstrumente.) — Der Grund beruht, wie ersichtlich ist, auf der Voraussetzung, dasa, was von der Instrumental- und der mit dem Orchester begleiteten Vocalmusik gilt, auch auf Solo-Clavierwerke Anwendung finden müsse. Se wie im Orchester des Claviar als Füll- und Begleitungsinstrument regelmässig gebraucht wurde und dia in den Partituren nicht weiter notirte Harmonie ergänzte oder ellein hinzuthat, se seien auch Clavier-Solewerke durch harmonische Ausfüllung nach Ermessen des Spielers zu ergänzen. Dess der Schluss unsicher ist, wird wehl einleuchten. Zwei verschiedene Musik-*Gattungen* können nicht mit solcher Gewissheit gleichgesetzt werden. Es zeigt sich hier schon die Verwechselung des Claviers als Orchester-Instruments und als Haus- und Solo-Instruments; beides sind nach meiner Ueberzeugung genz verschiedene Dinge, und die Verkennung dieses Unterschiedes hat, wie sich hoffentlich noch deutlicher zeigen wird, die meiste Verwirrung in die hier vorliegende Frage gebracht. Haben die Alten ihre Orchester- und orchestrirten Vocalwerke mit dam Clavier ausgefüllt, weran Niemand zweifelt, se folgt gar nicht mit Sicherheit, dass sie auch eine Senate, ein Rendo, eine Phantasie, die für des Clavier *allein* gedacht und geschrieben war, durch dasselbe Clavier hermonisch reicher ausstatteten. *Begleitete* Clavier-Concerte und Ensemble-Sätze, wie z. B. Trio, haben ellerdings wohl stellenweise ein ausfüllendes Accompagnement durch den Clavierspieler, sogar durch einen zweiten Spieler neben dem Selisten erfahren; aber auch sie sind von den *unbegleiteten* Clavier-Cempositienen zu unterscheiden, für welche von vornherein schon die Bedingungen der Conception und Ausführung anders legen. — Die *Orgel* wäre besser ger nicht in Vergleich gezogen worden. Wir wissen heut zu Tage mit der wünschenswerthesten Genauigkeit, dass Alles, wes man von der Ergänzung der orchestralen Instrumentirung mittels der Orgel gedacht hat und noch manchmel denkt, unter die grundlosen Traditionen gehört. Dorüber haben uns Händel's Original-Partituren und Chrysander's Mittheilungen über dieselben vellständig aufgeklärt, und es wird, ebwohl nicht unmittelbar mit unserer Aufgabe hiar zusammenhängend, doch vielleicht nicht ohne Interesse sein, was Em. Bach selbst über die Orgel sagt (»Versuch über die wahre Art, das Clavior zu spielen«, II, Einleitung, § 3 und 4): »Die Orgel ist bey Kirchensachen wegen der Fugen, starken Chöre, und überhaupt der Bindung wegen unentbehrlich. Sie befördert die Pracht und erhält die Ordnung. So bald aber in der Kirche Recitative und Arien, besonders selche, we die Mittelstimmen der Singstimme durch ein simpel Accompegnement alle Freiheit zum Verändern lassen, mit verkomman, so muss ein *Flügel* dabey seyn. Man hört leyder mehr als zu oft, wie kahl in diesem Falle die Ausführung ehne Begleitung des Flügels ausfällt«. —

Wenn Bitter sich auf die Schule der alten Contrapunktisten beruft, so ist ihm selbst nicht entgangen, dass Em. Bach es eben war, welcher in der Claviermusik diese Schule verliess und dem »der Gegensatz seiner neuern Schreibart gegen den polyphenen Stil« seiner Vorgänger bewusst war. Dieser Gegensatz besteht eher hauptsächlich in dem Aufgehen der realen Vielstimmigkeit als eines wesentlich und gleich berechtigten Moments. Das Neue, das Em. Bach nicht gerade erfand, sendern nur ven Andern aufnahm und weiter entwickelte, ist die frei herrschende, gesangreiche Melodie, neben welcher der harmenische Reichthum von untergeordneter Bedeutung, man kann eft sagen, els Folie erscheint. Dass er desshalb nicht zur Nullität wird, vielmehr immer noch das meledische Gebilde belebt, vertieft und im mannigfachen Wechsel beleuchtet, versteht sich bei einem so gründlich unterrichteten Componisten, wie Em. Bach, von selbst. In der Medulation ist er sogar ein sehr kühner Harmoniker. Es kann sich nur fragen, ob die verhältnissmässig sparsame, eft ganz einfache, ja dürftige harmenische Ausstattung den ihr angewiesenen Zweck nicht erfüllt, oder ob es unseren Ohren jetzt nur so erscheint, und da meine ich für meine Person, dass wir uns gegen Em. Bach's Claviersachen nicht anders verhalten, wie gegen dia alten Arien und Ensemble-Sätze, welche in erchestrirten Werken einfach nur mit dem Clavier begleitet werden. Das scheint euch leer und trocken, und ist doch, wie Jeder weiss, so gewellt und so ausgeführt worden; es brauchte und sollte auch jetzt nicht anders eusgeführt werden, wenn wir die moderne Gewöhnung nur nicht els das allein Berechtigte enschauen wollten.

Entschieden unrichtig ist es, wenn Bitter sagt, die damalige Zeit habo *überall* eine *sehr volle* Harmonie verlangt. Wir sind über die Begleitungskunst der älteren Periode se gut unterrichtet, dass uns etwas Wesentliches zur Beurtheilung der Praxis kaum fehlen wird, wenn wir uns nicht, wie manchmal zu geschehen scheint, allzu hohe Verstellungen daven bilden. Jede Theorie des Accompagnements, wenn sie etwes taugt, macht ausdrücklich darauf aufmerksam, dass der Spieler nicht immer vollgriffig begleiten, sondern sich einer discreten Behandlung verschiodener Fälle befleissigen solle. Da wir es hier mit dem eigentlich se genannten »Accompagnement« für orchestirte oder mit mehreren Instrumenten begleitete Werke gar nicht zu thun haben, so begnüge ich mich, nur auf das zu verweisen, was Em. Bach über vielstimmiges, vier-, drei-, zwei- und einstimmiges Accempagnement a. a. O. S. 4 u. ff. selbst sagt: denn es müsste, wenn Bitter's Art der Beweisführung statthaft wäre, auch auf Sole-Clavierwerke übertragen werden. Andore Zeugnisse sind damit in der allerhesten Uebereinstimmung, wie z. B. A. Sorge, Vorgemach mus. Compos. III, 417 und 418, und Quantz, Anweis. die Flöte traversiere zu spielen, 3. Aufl. 1789, S. 223 u. ff. Schon die Rücksicht auf die Dynamik musste auf Verstärkung und Abschwächung der Tonkraft durch mehr- und minderstimmige Accorde führen. —

Die Vertheidiger der voreuegesetzten Harmonie-Ausfüllung hogen alle die Meinung, die Claviorspieler der Bach'schen Zeit seien im Generalbass so sicher und geübt gewesen, dass man ihnen die nöthigen Zuthaten ehne Be-

denken habe überlassen können. Auch Bitter folgt dieser Ansicht. Er sagt, es habe sich in Em. Bach's Claviersachen gar nicht um »eine Veränderung in der Composition, nicht um Einfügung selbständiger Mittelstimmen, nicht um ein harmonisches Gewebe« gehandelt, sondern »lediglich um eine begleitende Harmonie-Ausfüllung, welche die zwischen Melodie und Bass so oft bemerkbar werdende Leere decken solle. Man könne freilich, fügt er später hinzu, dagegen einwenden: wenn Bach dies gewollt habe, so hätte er es wenigstens durch besifferte Bässe andenten können. Nothwendig aber sei dies nicht gewesen, »da hier die Harmonie etwas an sich Gegebenes war und es sich keineswegs um ein freies Accompagnement handelte«. — — »Es gab zur Zeit Bach's ein blosses Lernen des Clavierspiels nicht ohne gleichzeitigen Unterricht in der Musik« — (gemeint ist: in der Theorie der Harmonie) — »und alle seine Claviersachen waren, wie sich aus dem Zusammenhange seiner darauf bezüglichen Aeusserungen ergiebt, nur für solche Personen geschrieben, die in der Musik, auch abgesehen von dem blossen Clavierspiele, genügende Kenntnisse erlangt hatten«. — Diese hohe Meinung von den alten Clavierspielern steigert sich S. 104 bis zur »spielenden Leichtigkeit, mit der die nothwendige ausfüllende Begleitung damals hingestellt werden konnte«.

Sehen wir uns diese Gründe genauer an! Zunächst erhebe ich gar keinen Widerspruch gegen die Behauptung, dass es sich nur um »eine begleitende Harmonie-Ausfüllung« handle. Was Bitter von »Veränderung der Composition, Einfügung selbständiger Mittelstimmen, harmonischem Gewebe« sagt, ist wohl auf H. v. Bülow zu beziehen, der theils durch seinen Geschmack, theils durch Missverständniss der Bach'schen Lehre vom Accompagnement sich berechtigt geglaubt hat, Bach'sche Sonaten umzuarbeiten. — Wenn Bitter die Harmonie in den hier besprochenen Werken »etwas an sich Gegebenes« nennt, so kann das nur heissen, dass sie selbst an Stellen, wo nur der unbesifferte Bass und die Oberstimme notirt sind, unzweideutig erkennbar ist. Auch dies wird in der Mehrzahl der Fälle richtig sein, wenn es eben blos auf einen passenden Accord ohne Rücksicht auf zweckmässige Behandlung desselben ankommt. Dass es aber Stellen giebt, wo die Harmonie nicht so leicht erkennbar ist, dafür liefert Bitter selbst meines Erachtens den Beweis. Er citirt (S. 74) einen zweistimmigen Satz aus einer Sonate Bach's, der, wie er sagt, eine Ausfüllung »unbedingt« fordert, weil er ohne eine solche nur schwer zu verstehen wäre. Das Citat lautet:



Nach Bitter's Meinung ist dies ein Uebergang »aus der herrschenden Tonart G-dur durch *F-moll* nach C-moll«. Ich bedaure, dass er die Accorde, wie er sie gedacht, nicht hinzugefügt hat; denn ich weiss nicht, ob er das F-moll im zweiten oder dritten Takte auf dem c des Basses annimmt. Das Erstere wäre eine Kühnheit, die Bach selbst schwerlich gewagt, gewiss aber keinem Dilettanten ohne irgend eine Andeutung zugemuthet hätte; das Zweite, von Bitter wohl Gemeinte, ist unnöthig; nach der fast formelhaft gewordenen Harmoniefolge ist *F* in der Melodie nichts weiter, als Vorhalt vor der Terz *es*, die beim Fortschritte der Accorde zur verminderten Septime wird. Die ganze harmonische Grundlage, unbefangen aufgefasst, ist ohne Zweifel:

und das Einzige, was auffallen kann, ist das *F* in der letzten Triole des zweiten Taktes; aber als Anticipation aus der folgenden Harmonie wird es beim Sohne und Schüler Sebastian Bach's nicht unerklärlich bleiben. — Ich lasse dahingestellt, ob der Satz eine harmonische Ausfüllung wirklich »unbedingt« forderte; auch ohne eine solche würde er mir verständlich erscheinen; ich erlaube mir nur zu fragen, ob Bitter glaubt, dass seine Harmonie jedem damaligen Clavierspieler »etwas an sich Gegebenes« gewesen sein wird? (Fortsetzung folgt.)

Das Oratorium auf der Bühne.

2.

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Wenden wir uns nach der Betrachtung einiger Werke, welche der Oeffentlichkeit wenig bekannt sind, zu einem Oratorium, dessen Bekanntschaft in der einen oder andern Aufführungsgestalt wohl schon jeder unserer Leser gemacht hat, zu **Samson**.*) Dem Stoffe nach ein rein biblisches Werk, kann es für die ganze Gattung biblisch-dramatischer Stücke als Muster gelten, denn die Hauptzüge des hebräischen Charakters und einige der wesentlichsten Eigenthümlichkeiten der Geschichte Israel's treten uns darin wie in einem Normalspiegel entgegen.

Was diesen Text für die gegenwärtige Untersuchung noch besonders wichtig macht, ist sein Ursprung. Er rührt von keinem Geringeren als von Milton her, aber Milton selber bearbeitete ihn höchst wahrscheinlich (wie schon der von ihm gewählte Titel *Samson agonistes* andeutet) nach einem noch nicht wieder aufgefundenen lateinischen Drama des 16. oder 17. Jahrhunderts. Milton wandte sich ab von dem vaterländischen Drama, wie es durch Shakespeare vollendet war und in Ben Jonson und Andern noch zu seiner Zeit, freilich entartet, fortblühte; das Ideal des gelehrten Zöglings der englischen Hochschule war das Drama der Alten, der Griechen und Römer, und in seinem Samson unternahm er eine solche Nachdichtung der alten Muster, »in der Weise der Alten« wie er geradezu sagt. Diesen Zug nach der Antike theilte er mit der Zeit; die damalige, nun classische *tragédie* der Franzosen ist der bezeichnendste Gipfel dieser Richtung. Milton's classische Gelehrsamkeit und mehr musikalische als dramatische Natur trafen in diesem Punkte fördernd zusammen; denn das national-englische Drama war weder gelehrt noch eigentlich musikalisch, das antike war letzteres aber in hohem Maasse. Sein Samson mit Chören wurde aber nun

*) Band X der Ausg. der Händelgesellschaft.

nicht, wie man meinen sollte, von Händel einfach beibehalten, sondern erst denn für musikalische Composition geeignet befunden, als ein Freund, Newburgh Hamilton, mit demselben eine gänzliche Umarbeitung vergenommen hatte. Wir halten uns hier an diese letztere, also an den Oratorientext, und es sei nur bemerkt, dass derselbe nicht etwa aus einem wirklichen Drama ein Concertstück gemacht, sondern vielmehr die etwas antik-steife Haltung und Sprache Milton's zu musikalisch-dramatischer Lebendigkeit umgestaltet hat.

Schon der Titel, den Hamilton seinem Textbuche vorsetzte, deutet darauf; er sagt: »Samson, ein Oratorium, geändert und für die Bühne eingerichtet nach dem *Samson agonistes* Milton's, in Musik gesetzt von« u. s. w. Also die Bühne hatte man immer im Auge, dies muss nicht nur den Fürsprechern von Bühnenaufführungen der Oratorien zugegeben, sondern hier ausdrücklich und nachdrücklich hervorgehoben werden, damit man inne wird, welchen Sinn Dichter und Componist mit einer solchen Bezeichnung überhaupt verbanden. Sie wollten damit nur zweierlei sagen. Einmal sollte es andeuten, dass der Text ein strict dramatischer sei, soweit solches für musikalische Composition geeignet war, und sodann sollte damit gesagt werden, dass die Musik keinen geistlichen Charakter hatte — oder mit andern Worten beides zusammen fassend: dass dieses Werk in das Theater und nicht in die Kirche gehöre. Eine weiter gehende Bedeutung, wie die einer Aufführung in wirklicher Bühnen-Action, wurde aber mit der Zuweisung solcher Werke an die »Bühne« (*stage*) niemals verbunden. Dies ist der einfache harmlose Sinn jenes Wortes.

Wir nannten Samson ein Muster in seinem geschichtlichen Charakter; er ist ein solches auch als Oratorientext, und hierin wird einer der Gründe seiner grossen Beliebtheit zu suchen sein. Die doppeltheilige Handlung unter Israeliten und Philistern, die in dem stillen gebrochenen, aber auch so noch gewaltigen Samson ihren ruhenden Mittelpunkt findet, bietet gerade dem Oratorium eine solche Gelegenheit, sich in ganzer Macht zu offenbaren, dass für dasselbe kein Text denkbar ist, welcher in dramatischer Form günstiger sein könnte. In der Einfachheit der Anlage ist er von keinem antiken Drama übertroffen; wir haben hierin nur eine einzige Scene, auf welcher die Handlung vor sich geht: die »vor dem Gefängniss in Gaza«.

Der Anfang zeigt uns Samson hier, blind und in Ketten, während die Dagonspriester ein Fest ihres Gottes feiern. Israelitische Freunde kommen, ihn zu besuchen: bald gesellt sein Vater sich zu ihnen, und unter ihren wehmüthigen Gesprächen und Betrachtungen geht der erste Act zu Ende. Wie einfach und doch wie wundervoll mannigfaltig ist das alles; wie betrübend und doch wie erhebend! Es ist nichts darin, was nicht durchaus dramatisch oder, dem Titel zufolge, für die Bühne wäre. Aber nun versuche man einmal, es auf die wirkliche d. h. auf unsere Opernbühne zu bringen. Es würde nichts darin vorkommen, was von der Bühne aus interessant wäre, kein Vorgang, keine Handlung; es würde nichts nachbleiben, als die morgenländischen Kostüme. Sollte man ihretwegen eine solche Umformung mit dem Stücke vornehmen? Hierüber unten noch ein Wort.

Der zweite Act geht, wie schon gesagt, auf derselben Scene vor sich. Die Freunde harren treu aus bei dem Helden. Ihm naht sich Delila, um eine Aussöhnung zu wege zu bringen: nach ihr tritt der prahlerische Riesenfeigling Harapha auf den Platz. Der bekannte gewaltige Doppel- oder Gegenchor der Israeliten und Philister:

Ehrt in seiner Herrlichkeit
{Jehova, / Gott Dagon,} der im All gebeut!
Sein Donner rollt, und Erd' und Himmel wankt:
Und Grau'n fasst Luft und Meer,
Starr steht der Sterne Heer:
{Jehova / Gott Dagon} preist, der hoch in Macht siegprangt!

beschliesst den Act. Man lasse sich durch die schlagende Wirkung dieses Chores nur nicht verleiten zu glauben, er müsse als sichtbarer Gegen- und Doppelchor von der Bühne herab noch vollkommener wirken: er ist vielmehr als ein solcher garnicht ausführbar, er ist nur musikalisch gedacht und angelegt, eben desshalb auch bei ruhigem Chorgesange von einer nicht zu überbietenden Gewalt.

Der dritte oder letzte Act beginnt, auf der »vorigen Scene«, mit Samson's Abführung in den Tempel der Philister, worauf die zurückbleibenden Freunde bald Getös und Geschrei vernehmen und ein Bote entsetzt das Ereigniss ihnen kündet. Manoah und Andere gehen, die Leiche Samson's aus dem Schutt zu ziehen und sie dann in feierlichem Zuge herbei zu tragen. Die Trauertöne, welche hierbei laut werden, gestalten sich zum Klaggesang des ganzen Volkes um den allgemeinen Liebling, den Helden von echt nationalem Gepräge. Diese Erweiterung der Scene, die, durch den Todtenmarsch eingeleitet, sich unbemerkt und unwillkürlich vollzieht, würde auf dem Theater unmöglich sein, denn eine wirkliche Verwandlung geht nicht vor und das Stehenbleiben der Israeliten mit der bekränzten Leiche vor dem Gefängniss in Gaza würde ebenfalls keinen Sinn haben, auch der Geschichte widersprechen, da es in der Richterchronik heisst: »Da kamen seine Brüder hernieder, und seines Vaters ganzes Haus, und huben ihn auf und trugen ihn hin und begruben ihn in seines Vaters Manoah Grab zwischen Zarea und Esthaol«. Die Todtenfeier ist auch nur denkbar, wenn sie auf israelitischem Grund vor sich geht. Man möchte nun — gesetzt das Werk würde auf dem Theater gespielt — allerdings während des Todtenmarsches eine Wandlung der Scene mit Leichtigkeit und mit einem gewissen Schein der Berechtigung bewerkstelligen können; auch ist nicht zu bezweifeln, dass das Werk durch eine solche Schlussscene mit pomphafter Todtenfeier einen gewissen äusserlich effectvollen Abschluss erhalten könnte. Die tief innerliche Wirkung aber würde zerstört, würde veräusserlicht werden, und von dieser zu Gunsten des Effectes irgend etwas Preis zu geben, könnte uns doch bei Samson am allerwenigsten in den Sinn kommen, da gerade bei ihm mehr, als bei den meisten übrigen Oratorien, das vollste Gleichgewicht besteht zwischen der inneren und der äusseren Wirkung. Aber alle diese Erwägungen sind rein überflüssig, wenn man einfach nur die künstlerische Sache im Auge behält. Wer das Kunstwerk, und nichts als das Kunstwerk, geniessen will, der wird an dem, wie dieses selber sich giebt, sein volles Genüge haben. Wer aber Nebendinge im Kopfe hat, die er auf Veranlassung eines Werkes der Kunst miterleben will, der ist überhaupt nicht zu befriedigen, weil er von dem in festumgrenzter Form Gegebenen ins Maasslose abirrt: er muss nicht zu befriedigen gesucht, sondern unter Darlegung der Gründe abgewiesen werden.

Auch die Wünsche, ein Oratorium, wo es passt, wenn nicht in Action, so doch wenigstens im entsprechenden historischen und nationalen Kostüm aufzuführen, müssen

wir denjenigen beizählen, welche das Interesse zu sehr in die Nebendinge verlegen. Oben schon wurde die Frage aufgeworfen, ob man dem Kostüm zu Liebe eine Bühnenaufführung bewerkstelligen solle; und kein Verständiger wird dies bejahen. Man könnte aber die Wünsche nach oratorischen Kostümen lediglich für sich, abgetrennt von etwaiger Actien, geltend machen und meinen, eine solche Aufführung im Kostüm bei ruhenden Scenen würde das Interesse an dem dargestellten Werke erhöhen. Wir können uns nicht erinnern, dass ein im Einzelnen durchgeführter Vorschlag zu diesem Zwecke gemacht wäre, sondern wissen nur von vagen Andeutungen; aber ein solcher Vorschlag wäre wohl denkbar und hätte weit mehr für sich, als alles, was man für eine Bühnenaufführung geltend machen könnte. Die Kostümirung des Sängerpersonals, mit geziemender Bescheidenheit vorgenommen, würde zwar die Darstellung an die Schwelle der Actien führen, sie aber nicht überschreiten und den Gesang nicht sehr beeinträchtigen, weder bei den Solisten noch bei dem Chor. Aber eine gewisse Beeinträchtigung würde dennoch fühlbar bleiben und die Deutlichkeit, welche das Kostüm dem Auge gewährt, doppelt wieder aufwiegen. Die Notenblätter sind in den Händen anständig gekleideter, nach der Tagesmode geputzter Damen und Herren ganz unschuldige Beigaben, durch welche sich Niemand stören lässt. Wenn aber Israelitisch und Philisterisch Gekleidete gegen einander wüthen mit Notenbüchern in der Hand, so mischt sich die Sache schon weit bedenklicher. Auch das Orchester stört. Soll es das bisher Uebliche beibehalten, oder ebenfalls den Rock wechseln? Das Oratorium-Orchester kann nämlich niemals, wie das Opernorchester, von dem Gesangkörper getrennt und besonders aufgestellt werden, sondern muss sich demselben einfügen, mit ihm auf demselben Boden bleiben. Weil nun aber neuerdings das Opern-Orchester ganz in einer Versenkung zu verschwinden droht, so möchte auch das kostümirte Oratorium die Neigung verspüren, sein Orchester von sich auszuscheiden. Und so würde das Kostüm unser Oratorium ganz unmerklich, aber unaufhaltsam in die Strömung der Oper hinein ziehen. Was an sich unschuldig sein oder scheinen mag, für alle Fälle aber eine reine Aeusserlichkeit ist und als solche gar leicht in Spielerei ausartet, wird bedenklich, ja durchaus unzulässig durch seine Folgen. Wir weisen daher — eben für unsere Zeit — auch das Kostüm ab und sagen: *vestigia terrent.*

Dass derartige Wünsche laut werden, hat allerdings einen guten oder, wenn man will, schlimmen Grund. Die Zurücksetzung, Vernachlässigung und Verkennung des Oratoriums in unserer gesammten öffentlichen Kunstpflege ist eine so augenscheinliche, hartnäckige und allgemeine, dass zu einer schnellen Aenderung dieses Zustandes die einfache Aufführung der oratorischen Werke nicht mehr genügend, sondern eine effectvollere Darstellung gerathen erscheint. Aber so löblich auch der Zweck ist, vergreift man sich doch in den Mitteln; durch ein derartiges Sich-veräusserlichen wird das Oratorium niemals den Widerstand der Zeit besiegen, vielmehr den kunstwidrigen Neigungen der Zeit selber ein Opfer bringen.

Man vergesse nur niemals, was man bei solchen Vorschlägen eben stets vergisst, dass das Oratorium ein Gesangwerk ist mit reichster, vielseitigster, vom Ganzen unabtrennbarer Instrumentalbegleitung, und dass ein schön gesanglicher Vortrag im Bunde mit verständnissvollem Anschmiegen des Begleitkörpers allein diesen Werken ihre Wirkung sichert. Die Oratorien sind rein musikalische Werke, mit andern als musikalischen Mitteln können und sollen sie nicht wirken. Wer daher eine wahrhaft kunstwürdige Aufgabe erfüllen und das echte Oratorium für die Gegenwart neu beleben will, der gestalte die musikalischen — gesanglichen wie instrumentalen — Organe so, dass sie einer Darstellung desselben gewachsen sind; das Weitere findet sich dann von selbst. Wo die Musik mit ihren Mitteln aufhört, da finden alle Versuche zur Regeneration des Oratoriums ihre natürliche Grenze — so sehr, dass ein oratorisches Werk, welches bei allem Aufwande der erforderlichen Kunstmittel sich etwa nicht als lebensfähig erweisen sollte, auch ruhig begraben bleiben möge. Nur keine Belebungsversuche durch galvanische Experimente!

Der ehrliche kundige Musiker hat daher in Sachen des Oratoriums alles in der Hand, viel mehr als bei der Oper. Nebenbei bemerkt, bessern die oratorischen Gesangskräfte sich erfreulich mit jedem Jahre; was aber noch ganz im Argen liegt, das ist die Begleitung. Dies bezieht sich ebenso wohl auf den einzelnen Spieler, der bei aller sonstigen Geschicklichkeit im Oratorium oft eine traurige Ignoranz offenbart, als auf die zur Anwendung kommenden Instrumente insgesammt. Hierin Wandel zu schaffen, aber von Grund aus, wäre die Sache eines jungen kräftigen Dirigenten; wir wüssten keine musikalische Aufgabe, die zur Zeit wichtiger und für die rechte Kraft auch dankbarer wäre.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Vierstimmiges Choralbuch für Kirche, Schule und Haus zu dem auf Grossherzoglichen Befehl 1867 erschienenen Melodienbuche zu dem Mecklenburgischen Kirchengesangbuche. Bearbeitet und herausgegeben von **Otto Kade**, Grossh. Musikdirector und Dirigent des Schlosschores zu Schwerin. Schwerin 1869.

Der Kampf um rhythmischen oder nichtrhythmischen Choral ruht, wie es scheint, ohne dass die Frage zur Entscheidung gekommen wäre. Es liegt uns hier ein Choralbuch vor, das, ohne sich in Erörterungen hierüber einzulassen, im grossen Ganzen die Melodien vereinfacht, aber doch mit Beibehaltung derjenigen rhythmischen Gestaltungen giebt, welche zur wesentlichen Eigenthümlichkeit, zur Charakteristik der Tonweisen gehören. Der Verfasser des Choralbuches musste sich in diesem Punkte an das früher erschienene Melodienbuch streng anschliessen; desshalb sei nur erwähnt, dass die Fassung der Melodien mit Berücksichtigung der besten Quellen, unter genauer Vergleichung mit dem Herkömmlichen zu Stande gekommen und eine glückliche zu nennen ist.

Das Choralbuch ist »für den Gottesdienst in der Kirche, für die Erbauung in Schule und Haus« bestimmt; desshalb »musste Alles vermieden werden, was das Ohr des Volkes in der Kirche wie in der Schule irre führen und von dem charakteristischen Wesen des Melodiekörpers irgendwie abziehen und ableiten könnte«. Es sind also so ziemlich alle chromatischen Accorde ausgeschlossen und vorzugsweise »gelinde Harmonien« angewandt, was aber den Eintritt energischer Tonfolgen bei energischen Melodieschritten nicht hindert; man vergleiche: »Ein feste Burg ist unser Gott« etc. oder »Herzlich lieb hab ich dich, o Herr« etc. u. a. — Da das Choralbuch nicht nur für die Orgel, sondern auch für vierstimmigen Chorgesang bestimmt ist, musste die Stimmführung mit besonderer Sorgfalt behandelt werden, und möchten wir gerade diese Seite des Tonsatzes rühmend und anerkennend hervorheben. Man erkennt hierin leicht den gründlichen Kenner der guten alten Meister, und

glauben wir nicht zu irren, wenn wir annehmen, dass der Bearbeiter dem »Meister aller Meister im einfachen Tonsatze, Hans Leo von Hasler« nachgestrebt hat. — Der Satz ist durchgehends klar, wohlklingend und volltönend; die Klippe, einzelnen Wendungen der Melodie nachzugehen, oder einer bestimmten Textesstelle zu lieb einen besondern Ausdruck, ein subjectives Gefühl zu musikalischer Darstellung zu bringen, ist sorgfältig vermieden. Gross und einfach, voll erhabener Gedanken sind die Lieder der lutherischen Kirche; gross und einfach, erhaben und majestätisch klingend soll auch das musikalische Gewand sein, in welchem jene Lieder zum Ausdruck gelangen, sei es nun, dass die versammelte Gemeinde in einstimmigem Gesange mit Orgelbegleitung dem Herrn ihr Lobopfer bringt, sei es, dass ein kunstgeübter Chor seine Kräfte dem Herrn und Seiner Kirche widmet. Nach beiden Seiten hin wird vorliegendes Choralbuch seinen Zweck erfüllen, und nach beiden Seiten müssen wir dasselbe als ein gelungenes Werk bezeichnen.

Es sei noch erwähnt, dass der Herausgeber in einer ausführlichen, lesenswerthen Vorrede die Grundsätze, die ihn geleitet, bespricht; dass moderne Melodien, wie solches recht und billig ist, weniger streng behandelt sind als die alten; und dass zu sehr vielen Choralsätzen Varianten — nicht für die Melodie, sondern nur für den Satz — beigegeben sind, »um den verschiedenen Textansprüchen zu genügen«, oder auch »um den Reichthum der harmonischen Behandlung anzudeuten«. Wir halten das besprochene Werk für eine der bedeutendsten neueren Erscheinungen auf diesem Gebiete und möchten wünschen, dass es allseitige Beachtung fände. Wenn der Weg, der hier hinsichtlich der Melodiebehandlung betreten ist, auch anderwärts eingeschlagen wird; wenn die hier vorliegenden Resultate benutzt werden und dazu Berufene auch anderwärts in demselben Sinne wirken, und mit derselben Pietät zu Werke gehen, dann könnte vielleicht doch noch eine Versöhnung der alten rhythmischen Weise mit der modern einförmigen zu Stande kommen, und könnte der Streit über rhythmischen und modernen Choral nicht nur ruhen, sondern zu allseitiger Befriedigung und zu wirklichem Gewinn für die Kirche sein Ende finden.

Der Kirche Mecklenburgs gratuliren wir zu diesem Choralbuche, und hoffen, dass es ihr zum Segen gereichen werde. Allen aber, die am Choralgesange noch Freude finden, sei dasselbe aufs wärmste empfohlen. *C. Dr.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Leipzig.** (Laube's Abgang.) Wie wir vor einigen Wochen vorhersagten, aber noch weit früher als man vermuthen konnte, ist Laube's Regiment an dem neuen Leipziger Stadttheater zu Ende gegangen. Durch eine winzige Ursache — herabbröckelnden Deckenputz — ist es selber zerbröckelt und damit auch alle Hoffnung namentlich auf eine Regeneration des Schauspiels zu Schanden geworden. Befreundete Blätter colportiren jetzt, dass Laube in dieser Hinsicht sich längst keine Täuschungen mehr gemacht, sondern schon nach den ersten vier Wochen seiner Direction durch eine Aeusserung verrathen habe, dass er schwerlich seinen langen Contract aushalten werde. Diese Aeusserung soll so gelautet haben: »Das Publikum ist zu klein und das Haus ist zu gross für die Begründung eines ersten Schauspiels. Man kann die sorgfältig einstudirten Vorstellungen nicht genug wiederholen, muss das immerfort nöthige neue Einstudiren deshalb übereilen, und kann weder ein gediegenes Repertoire, noch gediegene Schauspieler bilden. Das Haus ferner ist ein schönes Opernhaus, ist aber viel zu weit für alle leisen Aeusserungen und Wendungen eines feineren Schauspieles, da Mimik und Nüancirung in dem grossen Raume verloren gehen. Mich aber interessirt nur die Bildung eines ersten Schauspieles, und ich werde aus diesem Grunde schwerlich lange hier bleiben«. Diese Worte sind für Laube's Denken und Streben allerdings bezeichnend, nur begreift man nicht, dass es für ihn, der einen grossen Theil seines Lebens in Leipzig zubrachte, überhaupt noch eines solchen Probeexempels bedurfte, um diesen Ort kennen zu lernen. »Das Leipziger Theater ist das pauvreste«, schrieb schon im Jahre 1708 Berthold Feind in seiner Abhandlung »von den *Operen*«, und wenn nun auch durch vereinte Anstrengungen ein imposantes Haus geschaffen ist, eine Bauzierde der Stadt, so wird dadurch doch noch lange nicht ein bedeutendes Kunsttheater bedingt. Das geldbringende Theaterpublikum Leipzigs strömt zusammen in zwei Messen; ein Jahrmarktspublikum aber bleibt sich mit seinen Ansprüchen in der ganzen Welt gleich. Für die Pflege des recitirenden Drama, also der Specialität Laube's, ist Leipzig in neueren Zeiten eben dadurch noch besonders ungünstig geworden, dass es sich hauptsächlich als eine musikalische Stadt fühlt. Was es aber heissen will, die musikalischen Ansprüche der Gegenwart mit Hülfe eines Operntheaters auch nur einigermaassen zu befriedigen, und welch eine saure Plage es ist, von Anforderungen sich umdrängt zu sehen, die sich auf eine dem Director gleichgültige oder vermeintlich dem wahren Theater schädliche Kunst beziehen, dies wird Laube selber am besten wissen. Unwillkürlich ist das Theater in seinem Bau auch ein Opernhaus geworden, und obwohl es sich den neuesten Nachrichten zufolge nicht bestätigt, dass Herr Seidel, der bisherige Ober- und Opern-Regisseur, zu Laube's Nachfolger bestimmt ist, so glauben wir doch, dass eine möglichst musikalische Ausnutzung des Hauses durch Oper und Concert nach einigen neuen Directionsversuchen das Ende vom Liede sein wird. Wir sind immer der Ansicht gewesen, dass es kunstwürdiger und vernünftiger von Leipzig gewesen wäre, an jenem Platze dem Museum gegenüber nicht ein Theater, sondern ein Musikhaus im grossen Stil für Concert und Oper aufzuführen. — Herr Laube wird, österreichischen Blättern zufolge, zur Kur nach Karlsbad gehen und sodann bleibend nach Wien zurückkehren.

* **Herford.** Das vierte Ravensberger Musikfest wurde in den Pfingsttagen hier gefeiert. Die Leitung hatte, wie bisher, der Musikdirector Albert Hahn in Bielefeld. Als Solisten wirkten mit Fräul. Gertha und Herr Koller vom Theater in Hannover, sowie der Tenorist Denner aus Kassel; auch der Leipziger Musikdirector Reinecke bethätigte sich dabei. Der erste Tag brachte »Judas Maccabäus«, der zweite Allerlei. Das Ganze verlief zum Vergnügen aller Betheiligten.

* **Paris.** (Der »Freischütz« in Paris durchgefallen.) Ende Mai kam Weber's Freischütz zum ersten Male in der Grossen Oper zur Aufführung, nachdem er bisher immer nur im Théâtre Lyrique gegeben worden und hier eine gewisse Popularität erlangt hatte. Der Versuch mit der Grossen Oper ist aber missglückt, denn die Vorstellung hatte keinen Erfolg. Es ist dies erklärlich, da der Freischütz dem Stil nach nicht zu der grossen Oper gehört, sich also in der Umgebung der übrigen Stücke dieser Art sonderbar ausnehmen und eine ganz und gar rhapsodische Gestalt offenbaren muss. Das Werk ist deshalb auch nicht bei der italienischen Oper in London eingebürgert, obwohl es dort auf dem englischen Theater seiner Zeit mit ungeheurem Erfolge gegeben wurde. Die Pariser Aufführung liess zwar vieles zu wünschen übrig, und die Einfügung eines Ballets (u. a. mit der Musik der »Aufforderung zum Tanze«) war ein sonderbares Mittel, um diese Singspiel-Oper in eine grosse Oper zu verwandeln, obwohl dieses Ballet noch allein einigen Beifall fand und sich insofern ganz passend erwies; aber die eigentliche Ursache des Misslingens muss man nicht hierin suchen, wie in allen uns bekannt gewordenen Berichten geschieht, sondern in der bemerkten Stil-Disharmonie, welche zwischen dem Freischütz und der *Opera seria* oder Grossen Oper besteht. An dieser Disharmonie ist Weber selber beinah zu Grunde gegangen; er gedachte sie in der Euryanthe zu lösen — aber man weiss mit welchem Erfolge. Der Einzige, welcher diese Kluft ausfüllte, war Mozart, und dennoch wird eins seiner schönsten Werke, die Zauberflöte, niemals auf dem Boden der Grossen Oper heimisch werden. So viele Versuche auch damit gemacht sind und soviel momentanen Erfolg das Werk auch davongetragen hat, vermag es auf die Dauer doch nicht einmal einer italienischen Oper, die nicht den zwanzigsten Theil ihres musikalischen Gehaltes besitzt, die Waage zu halten. Der Widerspruch zwischen Form und Gehalt — von dem normalen Standpunkt der Grossen Oper aus angesehen — ist die alleinige Ursache hiervon.

* **Kopenhagen.** Obwohl die Existenz des Nationaltheaters noch immer nicht als völlig vor den Nachstellungen der kunstfeindlichen und sparwüthigen Politiker des Folkethings gesichert betrachtet werden kann, fährt es doch fort, mit Eifer und zum Theil auch mit Glück seinen alten Ruf zu behaupten. Das Ereigniss des letzten Theils der Saison war offenbar die Aufführung des Wagner'schen »Lohengrin«, welche Oper, ohne gerade Begeisterung zu wecken, doch als merkwürdige Erscheinung der Neuzeit vor in der Regel gut gefülltem Hause zahlreiche Wiederholungen fand. Die Einführung

Wagner's bei uns war eine im Ganzen durchaus geschickte, und vielleicht nie sind für eine Oper hier so viele Vorbereitungen getroffen, um ihr, was allerdings auch im Interesse des Theaters selbst lag, einen möglichst durchschlagenden Erfolg zu sichern. Wagner und seine Musik und noch mehr seine Schriften und seine literarischen Fehden, waren hier dem grössern Publikum so gut wie unbekannt. Unter Musikfreunden und Musikern von Fach hatte er, wie in Deutschland, fast ebenso fanatische Anhänger, wie Gegner. Der Musikverein hatte mehrfach, unter Gade's Leitung, den Einzugsmarsch mit Chor aus dem »Tannhäuser« aufgeführt und dadurch ein günstiges Vorurtheil erweckt. Arrangirt für Instrumentalmusik konnte man dies Stück auch im Tivoli, auf Klampenborg u. s. w. hören und mittelst billiger musikalischer Monatshefte war es, für Pianoforte eingerichtet, natürlich als Nachdruck, in die Hände unzähliger Clavierdilettanten gekommen. Die Ouvertüre oder Introduction zum »Lohengrin« war früher auch im Musikverein aufgeführt, hatte jedoch nicht weiter angesprochen. Eine der grösseren Schriften Wagner's, »Oper und Drama«, wenn wir nicht irren (?), worin er seine Ideen zur Reform der Oper entwickelt, hatte bereits früher einen Uebersetzer und, was merkwürdiger war, einen Verleger gefunden, war jedoch schwerlich viel gelesen oder gekauft worden. Es war nicht mehr als billig, dass die Direction diesem Uebersetzer, Namens A. Hertz, auch die Uebersetzung des »Lohengrin« übertrug. Als der Entschluss zur Aufführung gefasst war, wurden, wie ich schon früher berichtet habe, Herr Bournonville und der Kapellmeister, Herr Paulli, nach München geschickt, um den »Lohengrin« zu sehen und sich von allem Nöthigen zu instruiren und Herr Bournonville versäumte natürlich nicht die Gelegenheit, in einem Feuilletonartikel sich über München, den »Lohengrin« und die glänzende Aufnahme, welche die beiden Kopenhagener Künstler dort gefunden, in begeisterter Weise auszusprechen. Von diesem Augenblick wurde Wagner hier Mode. Ein junger Musikverleger, der zufällig auch Wagner hiess und natürlich seinem Namensvetter höchst dankbar war, dass der hier seltene Name nunmehr zu den vielgenannten gehörte, veranstaltete Ausgaben Wagner'scher Werke in Potpourris oder dergl. und entfaltete eine, vom Geschäftsstandpunkte achtungswerthe Reclame. Wir wissen nicht, ob der junge Mann, welcher, wie wir glauben, Jude ist, seine Ansicht über den Namensvetter verändert hat, nachdem Richard Wagner seinen Feldzug gegen das Judenthum in der Musik eröffnet, doch ist dies wohl von dem Geschäft abhängig, welches der dänische Wagner mit dem deutschen gemacht hat und zwar wahrscheinlich, ohne die Erlaubniss des letzteren dazu einzuholen. Die Blätter endlich, welche die wachsende Spannung des Publikums spürten, brachten fortgesetzte Bulletins über den Fortgang der Proben etc. Endlich ging die Oper denn in Scene und zwar in glänzender Ausstattung, mit neuen vorzüglichen Decorationen eines schwedischen Theatermalers. Seit Jahren litt das hiesige Decorationswesen darunter, dass die beiden Theatermaler königliche Beamte waren, die man theils nicht umgehen, theils nicht los werden konnte, wenn man sie nicht pensioniren wollte, obgleich sie mit den Forderungen der Zeit durchaus nicht hatten Schritt halten können. Darin hat der Tod Wandel geschafft und man wird sich jetzt wohl hüten, Theatermaler wieder fest anzustellen. Die erste Aufführung hatte sofort bedeutenden Erfolg, die Blätter hatten vorher mehrspaltige Berichte über Wagner gebracht und auch das Publikum sorgfältig in Betreff der Handlung des »Musikdramas«, der Sage, woraus sie entnommen etc. instruirt. Die Elsa war dabei in den Händen einer jungen Sängerin, Frl. Pfeil, welche wahrhaft gebildetes Wesen mit edler Haltung verband und eine Stimme von ideelem Gepräge besass. Dieses war leider bei weitem weniger der Fall bei den übrigen Darstellern, vielleicht hob dies aber nur gerade die Elsa um so mehr hervor und die freudige Ueberraschung des Publikums über die junge Dame und ihre Leistung kam dem Wagner'schen Werke in hohem Grade zu Statten. Ohne diese Elsa und ohne den überwältigenden Apparat, den Wagner aufbietet und der hier neu war, sowie namentlich ohne die kräftigen Chöre, würde die Oper wahrscheinlich kein Glück gemacht haben.

✱ Aus Weimar. Von den Beethovenfeiern, welche dieses Jahr uns bringen wird, ist die des Allgemeinen deutschen Tonkünstlervereins bereits abgehalten und zwar am 26. bis 29. Mai in Weimar. Diese Stadt, in welcher ein Spross der sich so nennenden neuen Schule, Herr E. Lassen, als Hofkapellmeister auf dem Posten steht, ist noch immer ein Tummelplatz der Zukunftsmusik, und was Liszt's Jünger unternehmen, wird vom dortigen Hofe bereitwilligst unterstützt. Diesmal war aber Liszt selber gekommen, und wäre es nach dem Willen der Festordner gegangen, so würden auch R. Wagner und H. v. Bülow zugegen gewesen sein; Familienverhältnisse halber ging letzteres aber nicht an.

Als »Vorfeier zu Ludwig von Beethoven's 100jährigem Geburtstage« brachte der allg. deutsche Musikverein nun Folgendes zur Aufführung. Am 26. Mai die *Missa solemnis*. Am 27. Instrumental- und Vocalwerke neuerer Componisten, nämlich: Quintett von J. Raff, Lieder von Ascher und Henschel, Quartett von C. Goldmark, Liedercyklus Dolorosa von A. Jensen, 13 Variationen und Fuge von F. Kiel. Am Abend dieses Tages im Hoftheater ebenfalls eine Reihe neuerer Compositionen: Zur Iliade, Orchesterwerk von Gust. Weber aus Bern, Lacrymosa für Chor und Orchester von F. Dräseke, Concert für Violoncell und Orchester von Schumann, ein Liszt gewidmeter Psalm von H. Schulz-Beuthen in Zürich, Festouvertüre von L. Damrosch, Concert für Piano und Orchester von Liszt, Lieder der Viardot Garcia, und die Hochzeit des Prometheus eine Cantate von Camille St. Saens in Paris. Am 28. Mai gab der grosse Redner und noch grössere Schriftsteller L. Nohl etwas von sich, was er Beethoven's geistige Entwicklung nannte; des Abends folgende Concert im Theater brachte lediglich Beethoven'sche Compositionen. Das fünfte Concert am Sonntag 29. Mai sollte noch ganz besonders dem Andenken Beethoven's gewidmet sein; hier hörte man also: eine neue Beethoven-Ouvertüre von E. Lassen, einen von Fr. Bodenstedt gedichteten Prolog, eine neue Beethoven-Cantate für Soli Chor und Orchester von Liszt, Beethoven's Esdur-Concert von Tausig gespielt, und zum Schluss die neunte Symphonie. Mehrere der neuen Componisten dirigirten ihre Werke selbst, die grosse Messe führte Herr C. Riedel aus Leipzig mit seinem Chor, verstärkt durch Kräfte von Jena und Weimar, aus, das meiste leitete Lassen, anderes der Weimar'sche Kapellmeister Müller-Hartung, und die neunte Symphonie endlich wurde von Liszt dirigirt. Als Solisten wirkten mit: Frau Otto-Alvsleben, Frau Krebs-Michalesi, Frau Viardot-Garcia, Fräul. Radecke, Frl. A. Reiss, sowie die Herren v. Milde, J. Schild, Wallenreiter und Henschel. Unter den Instrumentalisten sind Grützmacher aus Dresden und Hellmesberger aus Wien zu nennen; auch der Leipziger Concertmeister F. David hatte sich her bemüht. Fragt man, woher der Luxus in der Besetzung der Gesangpartien, so erklärt sich dies einfach aus den Rücksichten, die man Mitgliedern des Vereins schuldig zu sein glaubte; bei Vereinen gehen natürlich die Rücksichten gegen die Mitglieder über alles, und nun gar erst bei dem Verein unserer Zukunftsmusiker! Dass durch buntes Vielerlei das Interesse zersplittert wird, und kein musikalischer Eindruck, der haften bleibt, möglich ist, wird dieser Musikverein wohl am letzten erkennen.

Frau Viardot sang nur Lieder und kam erst nachträglich in das Programm hineingeschneit. Sie sang nur, was sie selbst componirt hat, also hörten wir Schnaderhüpfel zur Verherrlichung Beethoven's. Auch Herr Henschel aus Breslau hatte die Dreistigkeit nur Lieder eigener Composition von sich zu geben; hierin waren beide einander also gleich, der Unterschied zwischen ihnen bestand aber darin, dass bei Frau Viardot die Stimme schon verschwunden, und bei Herrn Henschel der Geschmack und die Kunst zu singen noch nicht gekommen ist. Herr Wallenreiter ist im Gesange langweilig und hohl, das weiss Jeder, der ihn einmal gehört hat, und Schild hat seiner Stimme durch Operngastspielerei im letzten Winter sehr geschadet. Frau Otto-Alvsleben führte das, was ihr zugefallen war (sie sang nur in der Messe und neunten Symphonie), recht gut durch. In Liszt's Cantate wurde sowohl das Sopransolo wie auch das Altsolo von einer und derselben Dame, Frl. Anna Reiss an der Weimar'schen Oper, vorgetragen. In der Oper wie in Liszt's Composition sind Sopran und Alt also wohl nicht mehr zu unterscheiden. Schon der Text dieser Beethoven-Cantate, von Adolf Stern herrührend, ist ein trauriger ellenlanger Gallimathias. Aus solchem gesangwidrigen Bombast könnte selbst ein Tonsetzer nichts machen, der die Vocalcomposition etwas geschickter zu handhaben weiss, als Liszt. Die Cantate hatte nichts, was ansprechen oder zünden konnte, sie war herzlich unbedeutend. Liszt dirigirte, wie schon gesagt, die neunte Symphonie, die in Folge dessen recht miserabel ging, was aber die Anwesenden nicht abhielt, den Dirigenten mit Blumen zu überschütten. Das ganze Fest war in Wirklichkeit eine Liszt-Feier, Beethoven war das Aushängeschild. Aus der ganzen Richtung dieser Gesellschaft wird Ihnen solches schon begreiflich sein; und obwohl wir mit derselben nun einmal nicht einverstanden sind, wollen wir doch Jedem seinen Geschmack und seine Weise lassen. Aber was sagen Sie dazu, dass in dem grossen Saale, welcher bei dem am Sonntag Abend stattfindenden Festmahle benutzt wurde, die Büste von Liszt unter Blumen aufgestellt war? bei einer sogenannten Beethovenfeier! Ist das nicht ekelerregend? — Viele Betheiligte haben Weimar'sche Orden mit zu Hause gebracht, auch der Leipziger Concertmeister Herr F. David. Dieser ist denn nun auch dem »Musikverein« officiell beigetreten. Man kann dem Verein zu dieser Eroberung Glück wünschen, denn derselbe ist dadurch um einen charaktervollen Mann reicher geworden.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 22. Juni 1870. **Nr. 25.** V. Jahrgang.

Ueber harmonische Ausfüllung älterer Clavier-Musik, hauptsächlich bei Ph. Em. Bach.

Von **Dr. E. F. Baumgart.**

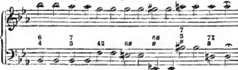
(Fortsetzung.)

Doch ist die Betrachtung einzelner Stellen wenig von Belang. Die Hauptsache ist, zu erweisen, dass die Clavierspieler zu Bach's Zeit wirklich so firme Generalbassisten waren, um überall auch ohne Ziffern die richtige Harmonie hinzuzufügen, — wenn auch nicht mit spielender Leichtigkeit, so doch auch nicht mit zu argem Kopfzerbrechen, das ihnen am Ende den Genuss der Compositionen verleidet hätte. Zu diesem Zweck ist die Aufgabe, die ihnen gestellt war, genauer ins Auge zu fassen. — Die alten Lehrbücher des Accompagnements beschäftigen sich fast alle auch mit der Frage, wie man eine unbezifferte Grundstimme gut begleiten könne. Namentlich Heinichen (der Generalbass in der Composition, S. 585 u. ff.) hat ausführlich davon gehandelt. Er betrachtet es auch nicht als eine unlösbare Aufgabe, macht sich vielmehr über anders Denkende in seiner gewohnten Weise lustig und zeigt an selbst erfundenen Beispielen, wie die Sache zu üben sei. Was Em. Bach über solche Dinge dachte, liegt klar vor. Er nennt es eine »lächerliche« Anforderung, ganz unbezifferte Bässe zu accompagniren (II, 11). Mit unverkennbarer Beziehung auf Heinichen hält er es für vergebliche Mühe, Regeln darüber zu geben (ebendas. 298). »Findet sich«, sagt er (S. 11), »bey einem Solo die Hauptstimme über dem Basse oder alle Stimmen bey mehrstimmigen Stücken darüber in Partitur: so kann der Accompagnist allenfalls ohne Ziffern zu rechte kommen; nur muss er in der Composition hinlänglich geübt seyn.« Nur bei genauer Bezifferung könne das Accompagnement gut sein. Freilich gebe es oft Fälle, wo ein Clavierspieler nach unbezifferten Bässen begleiten müsse. Zu dem Ende werde er »Anmerkungen beybringen, wodurch ein geübter Accompagnist — (Bach selbst unterstreicht diese Worte) — eine grosse Erleichterung spüren wird, auch unbezifferte Bässe so abzufertigen, dass man zufrieden seyn kann«. — Wir würden nun in seinen Claviersachen Aufgaben vor uns haben, wo Bass und Melodiestimme gegeben, also ein harmonisch richtiges Accompagnement nicht unmöglich, sondern von einem gehörig Unterrichteten allenfalls zu verlangen wäre. Wenn man nun aber bei Bach und bei allen andern Theoretikern nachliest, was von einem gehörig Unterrichteten verlangt wurde; wenn man weiss, dass die Lösung solcher Aufgaben, wie sie in den Claviersachen fast auf jeder Seite gestellt wären, zu den höchsten Leistungen eines geschickten Accompagnisten gezählt, als die Blüthe und der Gipfel seiner Kunst angesehen wird, und dass die Erreichung dieses höchsten Ziels nur dem fachmässigen Cembalisten zugemuthet werden kann: so wird man doch berechtigt sein zu fragen, ob die Clavierspieler zu Bach's Zeit wirklich allesammt Lust, Talent und Musse genug hatten, sich im Generalbass so sattelfest zu machen, dass sie im Stande waren, allenfalls Kapellmeisterdienste im Concert und Theater zu verrichten? Der bei weitem grösste Theil derselben bestand damals, wie heute, aus Dilettanten und Liebhabern, denen Em. Bach (Vorrede zum I. Theil der Clav.-Sch.) frei stellte, so viel von dieser Gelehrsamkeit sich anzueignen, als sie wollten und ihre Naturgaben gestatteten. Seine Compositionen, in ganz Deutschland und im Auslande gesucht und gekauft, hätten schwerlich im Publikum so weite Verbreitung gefunden, wenn sie — (Bitter, S. 77) — »alle nur für solche Personen geschrieben worden wären, die in der Musik, auch abgesehen von dem blossen Clavierspiele, genügende Kenntnisse erlangt hatten«. Diese »genügenden Kenntnisse« bestimmt Bach selbst in der oben citirten Stelle dahin, dass der Accompagnist »in der Composition« hinlänglich geübt sein müsse, und darunter verstand man zu seiner Zeit viel mehr, als die blosse Accordkenntniss und die Rudimente des Generalbasses; zur Composition gehörte mindestens der einfache Contrapunkt und Fertigkeit in der Stimmenführung. Wollen wir nun die Spieler von Bach's Sonaten auf den Kreis derjenigen beschränken, die in diesem Sinne »in der Composition hinlänglich geübt« waren?

Ich habe bereits bemerkt, dass auch ich nichts weiter unter harmonischer Ausfüllung verstehen will, als die nöthigen Zuthaten. Allein das Nöthige wird sich auf die blos correcte Harmonie unmöglich beschränken lassen; die zweckmässige Behandlung kann nicht unbeachtet bleiben. Zu dieser aber gehört, wie Bach genugsam hervorhebt, ein Anschmiegen an den Sinn und Charakter des Stücks und der einzelnen Stellen, Discretion, wohlklingende und sinngemässe Lage der Accorde, verständige Benutzung der Klangregionen, möglichst natürliche Fortschreitung der Intervalle u. dergl., kurz eine Behandlung der Harmonie nach der jedesmaligen Intention des Componisten. Man versuche das, und man wird es noch jetzt gar nicht so leicht finden, dass man es überall mit Leichtigkeit extemporiren kann. Bei Em. Bach giebt es, wenigstens in seinor reifern Zeit, keine »faulen und Trommel-Bässe«; die figurirten Accorde, die sogenannten Alberti-Bässe, das Vorschlagen des Basstons in der tiefen Lage mit nachschlagenden Accorden in höherer Lage und alle unsere modernen »Begleitungsfiguren«, die zu einem Gegenstande interessanter Erfindung geworden sind, fehlen bei ihm so gut wie vollständig. Der Bass ist eine lebendige Stimme, nicht blos harmonisches Fundament: gute Bässe sind in der ganzen damaligen Zeit Prüfsteine für gründliche Kenntniss der Composition; ihre Führung musste eben ausdrucksvoller werden, weil die Begleitungsfiguren, die nur als bedingungsweiser Zierrat gestattet waren, über träge und nichtssagende Bässe nicht angenehm täuschen konnten. Schon die unruhige, springende, mannigfaltig wechselnde Führung des Basses erschwert die zweckmässige Behandlung der Füllstimmen, und ein Accompagnement, das blos ein paar Accord-Intervalle ergreift, die sich eben bequem erreichen lassen, das jetzt rechts und dann links etwas hinzuthut, jetzt den Accord in hoher und höchster, dann unmittelbar wieder in tiefer und tiefster Region schreien und brummen lässt, kann offenbar den Intentionen des Componisten nur schaden, zumal eines solchen, wie Em. Bach, der die Klangwirkungen seines Instruments so genau studirt hat und so grossen Werth auf feines Detail legt, der zwischen einem »steifen Generalbassspieler« und einem guten Begleiter sehr streng zu unterscheiden weiss, und der, wie noch zu erwähnen sein wird, seine Compositionen der Willkür des erstern zu überlassen keineswegs gewillt ist. Hätte er so optimistische Vorstellungen von den theoretischen Kenntnissen und Fertigkeiten der zeitgenössischen Clavierspieler gehabt, so hätte er schwerlich über das Ungeschick der Begleiter so oft geklagt und zur Abwehr desselben sich nicht so viele Mühe gegeben.

Selbst in dem Falle, dass über dem Basse noch die Oberstimme notirt ist, verlangt Bach (S. 41 »überdem eine genaue Bezifferung«, wenn das Accompagnement gut, und zwar im vollkommensten Grade gut sein solle. »Es bleibet also unumstösslich wahr«, — heisst es an einer anderen Stelle (II, S. 300) — dass zur guten Ausführung eines Stückes eine richtig bezifferte Grundstimme unentbehrlich sey. Jeder Componist, welcher wünschet, dass seine Arbeit so gut als möglich ausgeführet werde, muss auch alle Mittel ergreifen, diesen Endzweck zu erlangen. Er muss sich also überhaupt in seiner Schreibart so deutlich erklären, dass er an einem jeden Orte verstanden werden könne« etc. etc. Ist dies auch zunächst in Beziehung auf Bassstimmen ohne alle Bezeichnung gesagt, so werden diese doch eben verpönt, weil der allgemeine Grundsatz gegen sie spricht, dass jeder Componist sich überall ganz deutlich erklären müsse. Und diesen Grundsatz sollte Bach in seinen Clavierwerken selbst nicht beachtet, sich nicht in der Schreibart ganz deutlich erklärt und so die gute Ausführung in Frage gestellt haben? — Wird Bitter's Meinung, dass eine Bezifferung der Bassstimme nicht nothwendig war, mit Bach's Gewissenhaftigkeit und mit den strengen Forderungen, die er an Andere stellt, sich leicht vereinigen lassen? —

Es sei mir gestattet, hier einer Uebereilung Bitter's zu gedenken. Er bespricht I, S. 224 die vierte Sammlung der Sonaten etc. für Kenner und Liebhaber und speciell die darin befindliche Fantasie in Es-dur. Hier sagt er: »Diese Fantasien zeigen ganz deutlich, dass Bach bei seinen Spielern die Fertigkeit voraussetzte, die harmonische Ausfüllung, wo sie von ihm nicht gegeben war, zu ergänzen. Was konnten bezifferte Stellen, wie die folgende der Es-dur-Fantasie, wie solches auch am Schlusse der A dur-Fantasie vorkommt — — wohl anders bedeuten?« — Citirt ist folgendes Arpeggio, bei welchem Bach, wie stets bei Arpeggj, nur Oberstimme und bezifferten Bass notirt hat (s. meine Ausg. IV, S. 40):



Es scheint nun, dass Bitter hier die eigentliche Streitfrage ganz vergessen hat. Weder ich, noch irgend Jemand hat behauptet oder wird behaupten, dass Bach, wo er Ziffern schreibt, Beachtung und Verständniss derselben nicht vorausgesetzt hat. Ich will sogar ohne Bedenken zugeben, dass viele Dilettanten der damaligen Zeit die Generalbass-Signaturen besser verstanden und handhabten, als heut zu Tage mancher Organist. Aber darauf kommt wenig an. Das allein ist zu beweisen, dass alle Personen, die Bach's Sachen spielten, auch ohne Ziffern, blos aus Bass und Oberstimme richtig und zweckmässig zu harmonisiren verstanden, und ob desshalb Recht und Pflicht vorliegt, scheinbar leere Stellen durch eigene Zuthaten nach der selbstverständlichen Voraussetzung des Componisten auszufüllen? — Hierfür ist durch ein oder zwei Arpeggj kein Beweis geliefert, einmal, weil bei solchen Stellen auf zweckmässige Ausfüllung, d. h. auf kunstgerechte Stimmenführung nach der Natur der Sache nichts ankam, sondern die blossen Accord-Intervalle genügten; zweitens, weil diese Stellen verhältnissmässig selten vorkommen; drittens, weil gerade die freien Fantasien Bach's am wenigsten für das Heer der Dilettanten geschrieben waren, sondern selbst durch die technischen Anforderungen und noch mehr durch die Schwierigkeit ihres sinngemässen Vortrags tüchtig geschulte Kräfte verlangten; endlich, weil eben die Bezifferung zeigt, dass Bach bei seinen Spielern die Kunst, aus Oberstimme und Bass alles Andere zu errathen, nicht voraussetzte. Er schreibt die Bezifferung nicht blos in der schwierigen Stelle der Es dur-Fantasie (hier zweimal, vgl. S. 37) dazu, sondern auch in der sehr leichten am Schlusse der A dur-Fantasie (S. 47). — Wenn übrigens Bitter jene Stelle für seine Meinung wirklich beweiskräftig machen wollte, so hätte er sie offenbar ganz originalgetreu, blos in Oberstimme und beziffertem Bass, wie ich sie hier mittheile, hinschreiben und keine Accord-Intervalle hinzufügen sollen. Statt dessen giebt er die letzteren genau in derselben Zusammenstellung und sogar in derselben Noten-Darstel-

lung — (blosse Punkte ohne Werthzeichen) — wie ich sie nach eigenem Ermessen habe drucken lassen und in der Verbemerkung zum IV. Hefte gerechtfertigt habe. Nur zwei gleichgiltige Noten sind hinzugethan, — vielleicht nur einer der zahllosen Druckfehler, von denen die Beispiele in Bitter's Buche, und am allermeisten die Bezifferung, geradezu wimmeln. —

Ich habe nun in der von Bitter bestrittenen Stelle der Vorrede auch darauf hingewiesen, dass die damalige Technik ein mitwirkender Grund gewesen sei, die Begleitung einfacher zu gestalten. Bach's Endziel als Spieler und Componist sei Singen auf dem Claviere gewesen, und desshalb habe er unter Anderem auch verlangt: die begleitenden Stimmen müsse man, so viel möglich, von derjenigen Hand verschonen, welche den herrschenden Gesang führt, damit sie selbigen mit aller Freiheit ungehindert geschickt herausbringen könne. Ich habe hinzugefügt, dass dies für unsere heutige Technik kein Grund zu sein brauchte, eine vollere Harmonie zu scheuen; wir dürften aber historische Erscheinungen nicht nach dem Zeitgeschmack umformen, wenn sie belehrend sein sollten. — Bitter entgegnet hierauf, dass die vollere Begleitung dem melodischen Charakter des Stücks so wenig Schaden thue, als dem gesangreichen Vortrage. Der aus der Technik entnommene Grund sei nicht maassgebend, jetzt noch, bei fortgeschrittener Technik, einen offenbaren Mangel aufrecht zu erhalten. Uebrigens habe die deutsche Clavierschule des vorigen Jahrhunderts in Sebastian, Friedemann und Emanuel Bach und in Händel Männer aufzuweisen gehabt, von denen jeder einzelne wohl im Stande gewesen sein würde, der neueren Technik die Spitze zu bieten. .

Hierauf erwidere ich: Wenn Em. Bach ausdrücklich es als Erforderniss des guten Vortrags — (die erwähnte Stelle steht nämlich im Capitel vom Vortrage, I, S. 107) — aufstellt, dass die die Melodie führende Stimme möglichst mit Begleitungsstimmen verschont werde, so muss er in dem Mitspielen der letzteren eine Schwierigkeit gefühlt haben. Wer dies aber der Fall, so ist es ein Grund zu der Annahme, dass er selbst möglichst geringe Begleitung in die Haupt- und Melodiestimme geschrieben haben wird. Sagt er doch auch selbst (Burney, musik. Reise, III, 209, Bitter I, 73), »sein Hauptstudium besonders in den letzten Jahren sei dahin gerichtet gewesen, auf dem Claviere soviel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen«, d. h. auch so für Andere zu schreiben. Er fügt hinzu, »die Sache sei nicht so leicht, wenn man das Ohr nicht zu leer lassen und die edle Einfalt des Gesanges durch zu vieles Geräusch nicht verderben wolle«. Seine Einfachheit im harmonischen Satze ist also eine absichtliche gewesen und hat nicht durch Zuthaten wieder aufgehoben werden sollen. — Weiter habe ich aus der Stelle nichts gefolgert und ich denke noch jetzt, dass der Schluss begründet ist. Wenn Bitter behauptet, unsere fortgeschrittene Technik berechtige uns, einen »offenbaren Mangel« zu beseitigen, so wäre zunächst der Mangel noch zu erweisen; denn in einer bewussten Eigenthümlichkeit kann man nicht ohne Weiteres eine Unzulänglichkeit finden. Sodann aber ist Bitter ganz einverstanden damit, dass ich eine von Bülow willkürlich umcomponirte Stelle der Fmoll-Sonate (III. Sammlung) in ihrer Originalgestalt behalten und vertheidigt habe. — »da man selbst nicht an den Schwächen grosser Meister — noch weniger an deren besonderen Eigenthümlichkeiten Aenderungen vornehmen« dürfe (I, 219). Wie stimmt diese Pietät, sogar gegen Schwächen, zu jener Beseitigung eines vermeintlich offenbaren Mangels? — An der letzterwähnten Stelle kommt Bitter auf »eine Vervollständigung nach veränderten Zeitverhältnissen« zurück, die freilich nicht zu Abänderungen übergreifen dürfe, sondern sich darauf beschränken müsse, »was und wie der Meister muthmasslich selbst nachgetragen haben würde, wenn er in der Lage gewesen wäre, die Nothwendigkeit hierfür anzuerkennen«. — Da sind wir glücklich wieder bei dem Programm Adam Hiller's, des bekannten Be- oder richtiger Verarbeiters Händel'scher Oratorien und Kirchenwerke! Er sagte in der Rechtfertigung seiner Messias-Partitur fast wörtlich dasselbe! Und genau besehen ist Bitter's Satz nichts als eine Anerkennung des Verbesserns »im Geiste des Componisten«, das bis in unsere Tage oft genug gefordert und auch versucht worden ist, das aber in jedem Menschenalter verschieden verstanden werden und zu immer verschiedenen Resultaten führen wird, so dass »der Geist des Componisten« am Ende ein Proteus sein müsste. Hätte Bitter nur versucht, die Grenze zwischen »Vervollständigung« und »Abänderung« genauer zu bestimmen! Wäre er überhaupt doch dem an derselben Stelle ausgesprochenen Satze gefolgt: »Man muss die Kunstwerke eben so hinnehmen, wie sie sind«, und hätte er nicht in einer Schrift, die der rechten Würdigung geschichtlicher Kunsterscheinungen dienen will, seinem eigenen Zwecke entgegengearbeitet, dadurch dass er die Kunstwerke den veränderten Zeitverhältnissen mehr oder weniger angepasst haben will! —

(Fortsetzung folgt.)

Das Oratorium auf der Bühne.

2.

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Das Dramatische war, wie wir eben ausführten, schon in der altgriechischen Tragödie nicht die Hauptsache, sondern die kunstmässig harmonische Darstellung. Der Begriff der Darstellung ist der allgemeinere und befasst den des Dramatischen in sich. Es giebt dramatische Darstellungen und nicht dramatische. Bei musikalischen Werken grössten Stils, bei den Oratorien, begründet die mehr oder weniger dramatische Fassung keinen wesentlichen Unterschied. Das Dramatische darf daher bei ihnen nie zur Hauptsache erhoben werden, also kann es auch nicht gestattet sein, diese Werke nach dem Dramatischen zu modeln und bis in die letzte Spitze der Consequenz hinein zu treiben, nämlich bis zu einer wirklichen Bühnenaufführung.

Wie wenig bei einem Oratorium der dramatisch oder nicht dramatisch angelegte Text bedeuten will, und wie gleichmässig durch beide die Zwecke der musikalischen Darstellung gefördert werden, ersehen wir am besten aus Beispielen. Man betrachte einmal diejenigen Oratorien, deren Text nicht dramatisch, sondern erzählend oder episch gehalten ist, oder die epische und lyrische Bestandtheile zu einem Ganzen verwebt haben. Es genüge, von diesen nur zwei zu nennen, Israel in Aegypten und Alexander's Fest.

Aus einem besonderen Grunde berühren wir letzteres zuerst. **Alexander's Fest***) ist ein solcher Text mit gemischten epischen und lyrischen Bestandtheilen, so dass die epischen überwiegen. Es ist eigentlich ungenau, hier von lyrischen Bestandtheilen zu sprechen; man könnte sie mit

*) Band XII der Ausg. der Händelgesellschaft.

gleichem Rechte dramatische nennen. Um der Confusion, die durch Anwendung rein poetischer Bezeichnungen auf musikalische Texte entstanden ist, aus dem Wege zu gehen, sollte man hier weiter keinen Unterschied machen, als den der erzählenden und der directen Sprache, mithin sagen, der Text zu Alexander's Fest bestehe aus Erzählung und Anrede. Man müsste aber sofort hinzusetzen, dass dieser Unterschied für die Musik als solche durchaus nicht vorhanden sei; ja man könnte noch beifügen, dass die Unterlage einer Erzählung das Tonwerk genau in derselben Weise dramatisch gestaltet erscheinen lasse, wie die Unterlage einer Anrede oder eines nach Scenen abgetheilten Dialogs. Händel's Alexanderfest steht da als ein Ereigniss, ein Vorgang, eine Handlung so gut wie Samson, Theodora, Herakles oder irgend eines der übrigen Oratorien mit dramatischem Text. Diese Thatsache, die unumstösslich ist, gewährt uns erst den rechten Maassstab für die Beurtheilung des Umfangs und der Bedeutung, welche dem Dramatischen als solchem in der Musik zukommen kann.

So voll Leben und Kraft der Handlung ist diese Musik, dass sie selbst einen Gluck zu Missverständnissen und Fehlgriffen verleitet hat. Als Dr. Burney im Jahre 1772 in Wien war und auch viel mit Gluck verkehrte, berichtet er über einen der jüngsten Kunstversuche desselben wie folgt:

»Neulich hat er einem geschickten Dichter den Plan zu einer neuen Ode auf den St. Cäcilientag angegeben, welcher beides Genie und Urtheilskraft verräth. Lord Cowper liess vor einiger Zeit in Florenz Dryden's Ode, von Händel componirt, aufführen; man hatte aber eine italienische Uebersetzung untergelegt, welche fast silbenmässig gemacht war, um die Musik so unverändert als möglich beizubehalten. Diese zärtliche Hochachtung gegen den Tonkünstler war indessen so sehr auf Kosten des Dichters geschehen, dass Dryden's göttliche Ode in dieser elenden Uebersetzung nicht nur unpoetisch, sondern völlig unverständlich geworden war. Eben diese Musik ist vor einiger Zeit mit eben den Worten in Wien aufgeführt worden, und manche Stellen darin fanden sehr vielen Beifall, trotz des unsinnigen Textes, mit welchem das Werk zu den Ohren der Zuhörer gebracht ward.

»Gluck hatte ein inniges Gefühl von den Gedanken unsers grossen Dichters und wünschte über eben den Gegenstand, aber nach einem andern Plane, eine Ode zu haben, die von jenen Gedanken so viel als möglich beibehielte. Seine Idee war diese: Ein Gedicht von solcher Länge könne nach unserer heutigen Geschmacks- und Compositionsweise [!] keineswegs mehr von einer Person allein abgesungen werden; und da Dryden's Ode ganz von der erzählenden Gattung ist, so scheine es unschicklich, dieselbe bei der Aufführung unter mehrere Personen zu vertheilen [!]. Er wünschte also, dass sie in die Form eines Drama umgegossen würde, in welchem die singenden Personen sagen könnten, was ihre Leidenschaften ihnen einflössen. Und dieses ist nun auf folgende Weise geschehen. Das Drama beginnt mit einem Bacchusfeste, wobei besonders Alexander und Thais gegenwärtig sind. Sie kommen überein, den Timotheus rufen zu lassen, dass er vor ihnen singe; allein ehe er anlangt, äussern der Held und seine Geliebte verschiedene Meinungen über seine Kunst: Thais meint, sie sei nicht so gross, als der Ruf von ihm sage, und Alexander sie sei grösser noch als sein Ruhm. Dieser Streit belebt den Dialog und giebt den Zuhörern eine angenehme Unterhaltung, bis der Künstler anlangt, welcher den trojanischen Krieg besingt, wodurch Alexander dergestalt begeistert wird, dass er in die Klagen ausbricht, die man ihm in der alten Geschichte zuschreibt, nämlich, dass er nicht wie Achilles einen Homer habe, der seine Thaten verewige«. Soweit Burney. War denn Timotheus, der nach Alexander grösser war als sein Ruhm, hierzu nicht tauglich?

In Anton Schmid's Compilation über Gluck's Leben wird dem Bericht Burney's noch beigefügt: »Diese Art Cantate, deren Theile Gluck selbst unter einander verbunden hatte, brachte bei der Aufführung eine überaus grosse Wirkung hervor. Nur Gluck war noch nicht zufrieden gestellt; er vermisste die Handlung und das scenische Spiel und wünschte wiederholt, ein Dichter möchte diesen Stoff zum Vorwurf einer Oper wählen«. (S. 164.)

Aus diesem Besserungsplane, den Burney arg- und urtheilslos bestaunt, klingt uns nun ganz die alte Leier entgegen. Zuerst wird die Musik preisgegeben, wenigstens in Fetzen zerrissen, damit der Dichter zu seinem Rechte komme, und sodann wird das Gedicht einem Zersetzungsprocesse unterworfen, welcher dasselbe wieder in Stoff auflöst. Das Ende vom Liede ist dann das Geständniss, es genüge Alles noch nicht, sondern man müsse das Ganze aufgeben und den Stoff zu einer reinen Oper benutzen. Also dasselbe, was wir im Laufe dieser Untersuchung wiederholt geäussert haben, nur mit oratorienfeindlichen Hintergedanken und nicht aus ästhetischen Gründen, sondern in Folge der Abhängigkeit von »der Geschmacks- und Compositionsweise unserer Zeit«. Zugleich ein merkwürdiger Beweis, wie sehr Gluck's Gesichtskreis von der Oper eingeengt war. Der deutsche Uebersetzer von Burney, Bode, macht zu der Aufführung mit elendestem italienischem Texte in einer deutschen Stadt folgende Anmerkung: »Schlimm für die deutschen Liebhaber der Musik in Wien, wenn solche die schöne deutsche Uebersetzung unsers Ramler's von dieser Ode unter Händel's unveränderten Musik, entweder nicht kennen, oder gar eine elende Uebersetzung vorziehen, weil sie italienisch ist«. (II, 176.) Es wäre nun für Gluck wie für jeden Andern das allein Würdige gewesen, auf die vorhandene bessere deutsche Uebersetzung hinzuweisen und eine erneuerte Aufführung mit derselben durchzusetzen. Vermuthlich hätte, nach einem solchen Vorgange von ihm, auch das Publikum in dem Werke selber, und nicht in neuen scenischen Beigaben, die nöthige »Unterhaltung« gefunden, und ein bleibendes oratorisches Meisterwerk wäre für Wien gewonnen. Van Swieten und Mozart machten zum Theil wieder gut, was Gluck verdarb; doch währte es ein volles Menschenalter, bis Händel-Dryden's Alexanderfest in Wien Verständniss und grossen öffentlichen Beifall errang.

(Fortsetzung folgt.)

Das 47. niederrheinische Musikfest in Aachen, dem Andenken Ludwig van Beethoven's gewidmet, den 5., 6. und 7. Juni 1870.

Mit Recht durfte der Verfasser der das diesmalige Musikfestprogramm einleitenden Worte dem niederrheinischen Musikfest-Verbande den Anspruch vindiciren, vor anderen die Erinnerungsfeier an Beethoven's Geburtstag festlich begehen zu dürfen. Denn nicht nur kann das niederrheinische Land sich rühmen, des grossen Mannes Heimath zu sein; dasselbe hat auch fort und fort durch emsige und begeisterte Pflege der Tonkunst und durch die wärmste Verehrung des Meisters, auf welchen ganz Deutschland in diesem Jahre mit Stolz hinblickt,

dieser Ehre sich würdig erwiesen. Und gerade die niederrheinischen Musikfeste haben um die Liebe und das Verständniss, welches Beethoven in den weitesten Kreisen gefunden hat, ein wesentliches Verdienst. In den 52 Jahren, während welcher die Musikfeste jetzt bestehen, ist es im Ganzen dreimal vorgekommen, dass Beethoven's Name nicht auf dem Programm stand, und dies zwar in der ersten Zeit, als der Concerte im Ganzen nur zwei waren. An allen übrigen Festen war er vertreten, und meistens mit grossen Werken. So wurden z. B. seine sämmtlichen Symphonien, mit Ausnahme der ersten, auf Musikfesten aufgeführt, und unter ihnen die Eroica bisher neunmal, die C moll-Symphonie und die A dur-Symphonie jede achtmal, die neunte Symphonie neunmal. Die letztere ist noch ganz besonders dadurch mit der Geschichte der Musikfeste verwebt, dass sie, noch ehe sie gedruckt war, auf dem Musikfeste des Jahres 1825 in Aachen aus dem von Beethoven hergeliehenen Manuscripte, unter Ferdinand Ries' Leitung, zur Aufführung gelangte. Wenn der vorher genannte Vorbericht gerade aus diesem Umstande noch ein besonderes Vorrecht für Aachen ableitet, die Jubelfeier von Beethoven's Geburtstag zu begehen, so zeigt derselbe freilich einen löblichen Patriotismus, für welchen die Schwesterstädte vielleicht einen ähnlichen entsprechenden Ausdruck gefunden haben würden, wenn die Reihe zufällig im Jahre 1870 an ihnen gewesen wäre.

Man konnte erwarten, dass die besondere festliche Veranlassung sowohl auf die Theilnahme, als auch auf das ganze Arrangement und die Vorbereitungen ihren Einfluss zu üben nicht verfehlen würde. In ersterer Beziehung haben die Aachener Feste mit der besonderen Schwierigkeit zu kämpfen, kein völlig geeignetes Local zu ihrer Verfügung zu haben. Freilich nicht für den musikalischen Theil der Aufführung; der schöne neue Kursaal, in welchem das Musikfest diesmal zum dritten Male gefeiert wurde, bietet zum Aufbau von Orchester und Chor die geeignetsten Räumlichkeiten und ist trefflich akustisch. Da derselbe aber kaum für 1000 Zuhörer Raum gestattet, so müssen leider Viele auf den Genuss der Aufführungen verzichten. So auch diesmal: schon Wochen vor dem Feste wusste man, dass alle Plätze vergriffen seien, und nur günstiger Zufall konnte Einzelne noch in den letzten Tagen mit solchen beglücken. Der Besuch der Proben bietet freilich für unglückliche Ausgeschlossene einen gewissen Ersatz, den der musikalisch Gebildete, welcher auch in der stückweisen und unterbrochenen Darstellung das Kunstwerk verfolgt und für welchen die Beobachtung des Eingreifens des Dirigenten einen besonderen Reiz hat, sich gern gefallen lässt; und so waren denn auch in Aachen die Proben so zahlreich besucht, dass auch in ihnen kaum ein Sitzplatz für den etwas später Kommenden zu erlangen war. Wir haben es immer als eine der schönsten Aufgaben der Musikfeste betrachtet, Verständniss und regen Sinn für die Meisterwerke der Tonkunst in weiten Kreisen zu verbreiten; sie sollen dieselben aus dem engen Kreise der Eingeweihten hinaus unter alle die, welche ein offenes Herz dafür besitzen, bringen, und an ihrem Theile den Zweck aller Kunst, durch die Anschauung der Schönheit läuternd und veredelnd auf die Regungen des Gemüthslebens zu wirken, mit erreichen helfen. Daher wünschen wir von Herzen, dass die Städte, in welchen sonst alle Voraussetzungen zur glänzenden Abhaltung einer solchen Feier vorhanden sind, auch in diesen äusseren Beziehungen dahin streben mögen, dass der vorstehend bezeichnete Zweck in möglichst ausgedehnter Weise erreicht werden könne.

Trotz dem bezeichneten Umstande war nun doch die Betheiligung an Proben und Aufführungen, wie bereits erwähnt, eine ungemeine; das rege Wogen und Treiben in dem Kurgarten, den Vergnügungsorten und in der Stadt war ganz früheren Festen ähnlich und man durfte nicht klagen, dass es an der bekannten festlichen Stimmung gefehlt hätte. Die besondere Lage Aachens bringt es mit sich, dass dasselbe jedesmal aus dem nahen Belgien und Holland einen ganz besonderen Zuzug von Festtheilnehmern erhält; mit Genugthuung durfte man beim Vernehmen des ausländischen Idioms sich sagen, dass es deutsche Kunst und ihre vollendete Ausführung sei, welche dasselbe herbeigelockt. So sah man aus Brüssel, Lüttich und anderen belgischen und holländischen Städten eine grosse Anzahl Musikdirectoren, Musiker und Musikfreunde, unter welchen ich Verhulst aus Rotterdam der Ehre wegen namhaft mache. Dagegen vermisste man auffallender Weise gänzlich die sonst gewohnte Schaar deutscher Dirigenten und Künstler unter den diesjährigen Theilnehmern; auf näheres Erforschen der Gründe hörten wir, dass die meisten derselben wegen der bevorstehenden Beethovenfeier in Bonn auf das Aachener Fest verzichtet hatten.

Das Programm des Festes war, wie sich bei der besonderen Bedeutung desselben erwarten liess, in erster Linie aus Werken Beethoven's zusammengesetzt; wenngleich das Comité in der durchaus gerechtfertigten Annahme, dass die Feier dieses Meisters nicht beeinträchtigt werde durch Vorführung anderer vollendeter, von ihm selbst aufs höchste bewunderter Werke, dass im Gegentheil aus der Vergleichung die Grösse desselben nur um so deutlicher erkannt, um so frischer bewundert werde, sich nicht auf dieselben beschränkt hatte. Die Tradition der Musikfeste verlangt an einem der Tage ein grosses Oratorienwerk, in welchem der Chor, der eigentliche Mittelpunkt des Festes, seine Aufgabe erfüllen könne; von Beethoven besitzen wir kein grosses Oratorium; so wird Händel immer ein nothwendiger Factor bei der Feststellung der Programme bleiben. Es waren sonach für den ersten Tag die *Missa solemnis* und die *Sinfonia eroica* von Beethoven, für den zweiten die Ouverture zur Leonore und Händel's Debora, für den dritten Beethoven's Ouverturen zur Weihe des Hauses und zu Coriolan, das Violinconcert, Canon und zweites Finale aus Fidelio und Schlusschor aus Christus gewählt worden, während in den übrigen Solovorträgen des dritten Tages auch die Namen Bach, Gluck, Weber, (Mozart nicht!) Schubert und Schumann vertreten waren.

Wir haben nun zunächst der Ausführenden zu gedenken. Eine Vergleichung der Musikfeste der letzten Jahre lässt erkennen, dass die Zahl der Mitwirkenden, namentlich was den Chor betrifft, in Aachen gegen die übrigen Städte etwas zurückzustehen pflegt — die Zahl sagen wir, denn dem kräftigen Vollklange thut dies bei den etwas kleineren Localitäten keinen Eintrag, der präcisen Ausführung kommt es eher zu Gute. Dem Programme nach bestand der Chor aus 425 Sängern, von denen auf den Sopran 118, auf den Alt 96, auf den Tenor 89, auf den Bass 122 kamen, an sich kein übles Verhältniss, wenigstens hinsichtlich des Tenores, dessen sonorer Klang auch bei der geringeren Anzahl völlig zur Geltung kam, während der Alt in der That merklich schwächer war, als die übrigen Stimmen. Von Interesse ist dabei aber auch die Beobachtung des Verhältnisses der aus den drei Städten des Musikfestverbandes zugezogenen Sänger, welche wohl angestellt werden darf, damit sich zeige, wie sich nach Verlauf so mancher Jahre das Verhältniss der festgebenden Städte gestaltet hat. Wenn sich dabei die Zahl 253 für Aachen selbst ergiebt, so erscheint dies Verhältniss als berechtigt, ja für die Vorbereitung günstig, die ja doch vorzüglich am Orte selbst geschehen muss; dagegen darf man sich wundern über die Theilnahme von nur 48 angemeldeten Sängern aus Köln, von nur 20 aus Düsseldorf — welche Zahlen, nach zuverlässigen Mittheilungen, durch die der wirklich anwesenden nicht einmal zur Hälfte erreicht wurden — und man wird darin ein Symptom erblicken dürfen,

dass die alte Gemeinsamkeit nicht mehr in gleicher Lebendigkeit fortbesteht, und dass einmal eine neue, frische Anregung Noth thäte, dieselbe zu regeneriren.

Dem Chore stand ein Orchester zur Seite, wie man es auf Musikfesten wohl kaum besser hört, wie man es aber gerade in Aachen zu hören gewohnt ist. Der herrliche Klang des Quartetts, die vorzügliche Besetzung einzelner Blasinstrumente (wie der Flöte, des ersten Horns u. a.), das Ebenmaass in dem Verhältnisse der Instrumentalmassen zu einander ist oft bei dieser Gelegenheit gerühmt worden, diesmal schien die grosse Anzahl ausgezeichneter und mit eindringendem Verständnisse ihrer Aufgabe sich widmender Künstler demselben noch einen ganz besonderen Schmuck zu verleihen, zur treuen, verständnissvollen Darstellung der Kunstwerke ganz besonders zu befähigen. Man zählte 48 Geigen, unter ihnen als Führer v. Königslöw aus Köln, Bargheer aus Detmold, Engel aus Oldenburg und andere treffliche Künstler; ausserdem 18 Violen, 18 Violoncelle, 13 Contrabässe; die Blasinstrumente waren meist doppelt besetzt, und zum Theil durch ausgezeichnete Künstler vertreten. Nur die Pauke war, vielleicht in Folge der Aufstellung, vielleicht auch weil das Instrument zu schwach war, mitunter an entscheidenden Stellen zu wenig hörbar, während das Blech an einzelnen Kraftstellen mit zu grosser Stärke hereinschmetterte und alles neben sich verdunkelte.

Dass mit einem solchen Orchester alles gelingen musste, ja man kann sagen alles gewagt werden konnte, davon wissen sicherlich die Dirigenten des Festes das beste Zeugniss zu geben. Man hatte zum ersten Dirigenten Franz Lachner aus München berufen, einen Mann, den einerseits die persönliche Bekanntschaft, die ihm in jungen Jahren noch mit Beethoven selbst zu Theil wurde, andererseits die würdige und allgemein verehrte Stellung, die er als Veteran der gegenwärtigen Componisten und Dirigenten einnimmt, zu der Ehre wohl berechtigte, die Jubelfeier des gewaltigen Meisters unter seine Leitung zu nehmen. Es war in der That eine Freude zu sehen, mit welcher Lebendigkeit, Sicherheit und jugendlichen Frische der hochverdiente Mann der schwierigen Aufgabe, grosse von verschiedenen Seiten her zusammengekommene Massen zu leiten, sich hingab, so dass die Mitwirkenden leicht und mit Verständniss seinen Intentionen folgten. Von dem geistigen Verkehre, der zwischen dem Dirigenten und seinen ausübenden Kräften besteht, kann sich der im grossen Raume Zuhörende, der das Einzelne nicht versteht, einen klaren Begriff nicht machen; er muss sich an die Ausführung halten, und den Erfolg als die beste Kritik über die Leistung des Dirigenten ansehen. Und als solche musste derselbe namentlich in den Instrumentalwerken durchaus gelten; die schwungvolle und geistig belebte Darstellung der Eroica z. B. hörten wir durchaus auf Lachner's Verdienst zurückführen. Nach dieser Richtung mochte der begeisterte Mann auch mitunter einen Schritt zu weit gegangen und der eigenen, subjectiven Empfindung bei den einzelnen Stellen zu weit nachgegeben haben, die sich z. B. namentlich hinsichtlich des Tempos Abweichungen vom gewöhnlichen Gebrauche oder auch Abweichungen innerhalb desselben Stückes gestattete, Dinge, welche man mit einem Orchester wie dem in Aachen versammelten ohne Gefahr wagen konnte, die aber auch den Zuhörer leicht unruhig machen und die richtige Auffassung stören.

Neben Lachner war der städtische Musikdirector Herr Ferdinand Breunung aus Aachen berufen worden, an der Direction theilzunehmen; ihm war am zweiten Tage Händel's Debora und mehrere Pièces des dritten Tages zugefallen, und die Ruhe, Umsicht und Sicherheit, welche er zeigte, vereint mit dem vollständigen und der Intention des Componisten entsprechenden Gelingen gab den Beweis, dass man mit grossem Rechte diesen um die Pflege der Musik in Aachen sehr verdienten Mann zugezogen hatte. Sein Einfluss und sein Verdienst erstrecken sich übrigens viel weiter, als für die Zuhörer unmittelbar erkennbar sein konnte — die Vorübung so schwieriger Werke, wie der *Missa solemnis* und der Debora, von Breunung mit angestrengtem Eifer die letzten Wochen hindurch besorgt, ist als die nothwendige, ja einzige Ursache des Gelingens von so tüchtigen Chorleistungen anzusehen, wie wir sie hier erlebt haben.

Als Solisten für die grösseren Gesangwerke waren gewonnen worden Fräul. Aglaja Orgeni, Hofopernsängerin aus Berlin, als Sopranistin, welcher für kleinere Partien Frl. Elisa Rempel aus Hamm zur Seite stand; Frau Amalie Joachim aus Berlin als Altistin; Herr H. Vogl, Hofopernsänger aus München, als Tenorist, neben welchem Herr Göbbels aus Aachen für zweite Partien thätig war, endlich als Bassist Herr Hofopernsänger Jos. Bletzacher aus Hannover, dem wiederum zwei geehrte Dilettanten aus Aachen zur Seite standen. Diesen gesellte sich denn Joseph Joachim als Soloviolinist. Es bedarf keines weiteren Wortes für den, welcher dem Feste selbst beigewohnt hat, darüber, dass unter den Gesangeskräften der erste Preis Frau Joachim gebührte, über welche man das Urtheil sehr kurz so fassen könnte, dass sie uns die vollendete, echte Künstlerschaft entgegen bringt, die nichts weiter erstrebt, als der Kunst zu dienen, die keinen anderen Beifall sucht als den durch treue Wiedergabe der künstlerischen Intention erworbenen. Eine Altstimme von seltener Weichheit, Fülle und Ausgiebigkeit: völlige Beherrschung derselben durch Ausgleichung der verschiedenen Register, so dass man die Uebergänge nirgends gewahr wird und dem schönen Flusse der Töne mit reinstem Vergnügen folgt; reinste Intonation, volle Biegsamkeit und Verwendbarkeit zu allem, was die Virtuosität in dieser Tonlage erheischt — und alles dieses nirgendwo als Selbstzweck hervortretend, sondern sich den Forderungen des Kunstwerks unterordnend und den Gedanken des Künstlers zum Ausdrucke zu bringen bestrebt. Dieser Aufgabe gerecht zu werden, besitzt sie neben den angeführten technischen Vorzügen eine wunderbare Fähigkeit der Versenkung und geistigen Durchdringung des ihr vorgelegten Gegenstandes, und so trifft bei ihr alles zusammen, um sie zu dem zu befähigen, was wir als Ideal aller wahren reproductiven Künstlerschaft betrachten müssen: dass nämlich im Augenblicke der Darstellung das Kunstwerk nicht als etwas ihr Fremdes, sondern völlig Eigenes und in freier Reproduction Wiedergegebenes erscheint. Dies macht ihre Leistung zu einer einheitlichen und ganzen, und eine nothwendige Folge davon ist, dass auch alle Einzelnheiten nach Ton und Ausdruck das Gepräge der Wahrheit und Schönheit zeigen, ohne dass sie irgendwo in übermässiger Hervorhebung die Einheit verletzten. Wir könnten eine Menge einzelner Stellen, namentlich im Oratorium Händel's, namhaft machen, welche durch den Vortrag von Frau Joachim in ganz wunderbarer, treffender Weise charakterisirt und belebt wurden, wir würden aber durch eine solche, für die Zuhörer ohnehin überflüssige Aufzählung den tieferen Grund ihrer Meisterschaft, zu deren schönsten Eigenschaften auch besonnenste Maasshaltung gehört, nicht bezeichnet zu haben glauben.

Wenngleich der geehrte Berichterstatter in der Kölnischen Zeitung den wohlthätigen Einfluss mit Recht hervorhebt, welchen Frau Joachim auf ihre Genossen unbewusst ausübte, so konnte es doch immerhin nicht fehlen, dass dieselben neben ihr einen schweren Stand hatten. Fräul. Aglaja Orgeni gebietet ebenfalls über ausgedehnte und gute Stimmmittel, wenngleich das Volumen ihrer Stimme nicht für alle Partien, die man auf Musikfesten zu hören pflegt, gleichmässig stark genug genannt werden kann. Dieselbe klingt angenehm, hell und rein und hat eine leichte Höhe; dazu kommt ausgezeichnete Schule

und sichere Intonation, alles Vorzüge, welche die Künstlerin vortheilhaft auszeichnen; auch versteht sie es, innerhalb ihres Genres den Gesang in ansprechender Weise zu beseelen und denselben zum Ausdrucke gesteigerten Affectes zu machen. Aber dieses Genre ist nicht gross; was über das Zartere, Naiv-Lyrische hinausgeht, ist ihr fremd und eine gewisse Sentimentalität der Auffassung muss tragisches Pathos, heroische Würde und jede tiefere Gemüthsbewegung, wie sie in den grösseren Werken verlangt werden, ersetzen. Aber wir können eben nicht alle Alles, und bei der Seltenheit der Vereinigung aller zur Meisterschaft gehörigen Erfordernisse muss man den einzelnen Künstler nehmen wie er sich giebt und sich des gebotenen Vorzüglichen freuen. An dem Gelingen des Festes hat auch Frl. Orgeni ihren vollen und berechtigten Antheil.

Die beiden Vertreter der tieferen Stimmen hatten auch wieder unter einander sehr verschiedene Vorzüge. Ein prächtiges, sonores und dabei wohlgeschultes Organ zeichnet Herrn Vogl aus, und als denkender Künstler weiss er dasselbe mit Sicherheit zum Ausdrucke bestimmter Empfindungen, zur charakteristischen Hervorhebung bezeichnender Worte zu verwenden. Doch übt er in diesem Streben nicht immer die früher gerühmte Maasshaltung, hebt Einzelnes zum Nachtheil des Ganzen stark hervor und stellt vielfach mehr sich selbst, als das Kunstwerk dar. So war z. B. die letzte Erzählung in der Debora von der That Jael's, welcher er die ganze Kraft seiner herrlichen Stimme widmete, im Ganzen mehr ein theatralischer Effect, als aus inneren Gründen nothwendig: und das Theater zu vergessen, müsste doch im Concertsaal das erste Erforderniss sein. Herrn Bletzacher gelang das weit mehr, und sein maassvoller, überall wohldurchdachter und geschmackvoller Vortrag, welcher ein Verständniss der diesmal gestellten grossen Aufgaben durchaus erkennen liess, verdient das grösste Lob. Seine Stimme, in der höheren Lage wohlklingend, verliert in der Tiefe wesentlich an Kraft; auch wäre stellenweise etwas mehr Sorge für eine deutliche, Allen verständliche Aussprache wünschenswerth gewesen. Von den übrigen Sängern sind Herr Göbbels aus Aachen, der seine frische Tenorstimme gut conservirt hat, und Frl. Elise Rempel aus Hamm, welche erst am dritten Tage im Finale des Fidelio mitwirkte, den rheinischen Musikvereinen bekannte und gern gesehene Gäste. Die Leistungen der geehrten Dilettanten aus Aachen, welche durch freundliche Bemühung das Gelingen des Festes ihrerseits unterstützten, entziehen sich natürlich der Kritik. Nach allem also, was über Orchester, Chor, Dirigenten und Solisten angeführt wurde, durfte man von dem diesjährigen Musikfeste Vorzügliches erwarten; der Erfolg rechtfertigte diese Erwartung.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Bielefeld.** (Statistischer Ueberblick von 1869—76.) Concerte, Dirigent Musikdirector Hahn: Musikverein 7 (darunter Cimarosas »Heimliche Ehe« auf der Bühne), Instrumentalverein 4, Liedertafel 3, ausserdem noch 4, ferner Soireen der Frau Bertha Hahn und des Herrn Hofkapellmeister Bargheer 4. Summa 22. Zur Aufführung kamen folgende Sachen. Chorwerke: *Händel* Messias, *Cherubini* Requiem, *Haydn* Jahreszeiten (theilweise) und Motette, *Mendelssohn* Hymne, *Bortniansky*, *Kreutzer*, *Hauptmann* u. a. Symphonien: *Haydn* D-dur, *Mozart* Es-dur, *Beethoven* Es-dur, C-moll und Pastorale (zweimal). Ouvertüren: *Beethoven* Egmont und Coriolan (zweimal), *Gluck* Iphigenie, *Cherubini* Lodoiska (zweimal), *Mozart* Titus und Entführung, *Weber* Jubel-Ouverture, *Mendelssohn* Heimkehr, *Gade* schottische. Concerte. *Mozart* für zwei Flügel, *Chopin* E-moll, *Mendelssohn* Serenade und Allegro giocoso, *Gade* Frühlingsphantasie (mit Gesangsquartett), zwei von *Spohr* für Violine. Kleinere Orchesterstücke: *Bach* Air, *Reinecke* Vorspiel aus Manfred, *Haydn* Serenade (arrang.), Märsche u. a. Ensembles: *Schubert* Forellenquintett, *Mozart* G moll-Quartett. Trios: *Schumann* D-moll, *Schubert* Es-dur, *Haydn* G-dur. Duos: *Schumann* Sonate D-moll und Phantasiestücke Op. 73, *Chopin* Cello-Sonate, ferner ohne Clavier: *Beethoven* Septett (zweimal), Quintett u. a. Chorlieder (neue): *Rietz* Morgenlied, *Hiller* Schöne Zeit und Sonnenaufgang, *Reinecke* Frühling ohn' Ende, Auf der Wacht und Neues Leben, *Mendelssohn* Stiftungsfeier, *Gade* Reiterleben. Gesang-Solos von *Mozart*, *Kreutzer*, *Blumner*, *Sieber*, *Ries jun.*, *Schubert*, *Schumann*, *Löwe*, *Hiller* und *Taubert*. Clavier-Solos: *Beethoven* Variationen Es-dur und God save, und Sonate C-dur, *Reinecke* Notturno, *Hiller* Marcia giojosa und Allegro, *Vincent* Idylle nach Haydn, *Schubert* Impromptu u. a. Violin-Solos: *Tartini* La Didone und Le trille, *Corelli* Variationen, *David* Variationen Thema von Mozart, *Vieuxtemps* Phantasie, *Ries* Stücke, *Bach* Chaconne. — Es producirten sich: Gräfin *Vigier* (geb. Cruvelli), Frau *Bertha Hahn*, Frl. *Elmira Zimmermann*, Frl. *Paulina Schulz*, die Herren *Carl Reinecke*, Hofkapellmeister *Bargheer*, Musikdirector *Hahn*, *Ries* (Violine), *Aug. Ruff* (Tenor), *O. Wolters* (Tenor) u. A.

* **Prag.** *F. D.* Am 11. Juni ward dem Prager Domkapellmeister Joh. Nep. Skraup nach jahrelangem Warten endlich das Glück gewährt, sein neuestes Bühnenwerk »Vineta«, mit Text von Dr. Hermann Schmid, vor die Oeffentlichkeit bringen zu können. Dem Schreiber dieses ist noch die Aufführung einer gleichnamigen Oper von R. Wüerst, aus Mannheim (1864) erinnerlich und es muss daher eine kurze vergleichende Kritik, die sich da unwillkürlich vordrängt, entschuldigt werden. Geräth Wüerst in das eine Extrem, sich gar zu oft an Wagner anzulehnen und die romantische Handlung mit pikanter und raffinirter »Zukunft« zu illustriren, so verfällt Skraup wieder in das entgegengesetzte Extrem und bearbeitet die romantische Handlung so solid, gründlich — ich möchte sagen pedantisch —, dass sich bei den meisten nur einigermaassen bedeutenden Nummern gewisse Längen — todte Punkte — fühlbar machen, die das erregte Interesse dämpfen und den Eindruck schwächen. — Man sieht überall, wie die *musica sacra* dem Compositeur aus der Kirche ins Theater folgt und es sind daher Momente, wie das Gebet der Kreuzritter (im ersten Act), das Gebet Wanda's während des Kampfes, der Gesang der Kreuzritter (am Schlusse des zweiten Actes) von mächtiger Wirkung, weil hier das eigentliche Feld des Compositeurs vorhanden ist. Der Erfolg war ein für den allgemein als Künstler geschätzten Componisten höchst ehrenvoller. Das Orchester löste seine zum Theil sehr schwierige Aufgabe mit vollendeter Accuratesse, und die Sänger schlossen sich in würdigster Weise an. Die Vorstellung war nach allen Richtungen hin von künstlerischem Geiste beseelt, und gebührt insbesondere Director Wirsing der Dank für die munificente Ausstattung der Scene und für die Hebung und Beförderung unserer heimathlichen Kunst.

* **Innsbruck.** *R.* Weil Sie nach einer hiesigen Zeitung die Nachricht über die erste Aufführung von »Acis und Galatea« nebst Ankündigung der zweiten brachten, wird Ihnen auch die Mittheilung willkommen sein, dass diese zweite Aufführung mit demselben, ja noch grösserem Erfolge stattgefunden hat. Das Publikum wurde begeistert, wie wohl früher noch nie. Unserm Herrn Kapellmeister Nagiller, dem wir dies alles verdanken, überreichten die Mitwirkenden (welche der beste Geist beseelt) einen prachtvollen, in Gold gefassten Lorbeerkranz, worauf ein Sturm des Beifalls im Publikum losbrach. Es war ein freudiger Moment. Was vor zwei Jahren »Samson« begonnen, hat nun »Acis« fortgesetzt, die Einbürgerung Händel's in Tyrol, der aus einem völlig Unbekannten plötzlich ein allbekannter und beliebter Name geworden ist. Was mir noch besonders merkwürdig scheint, ist, dass Händel in religiös-confessioneller Hinsicht hier gar keinen Anstoss erregt, wie so mancher andere norddeutsche protestantische Componist. Worin mag das liegen? (Denk a bissel nach. *D. Red.*)

* Mit der Leipziger Ostermesse ist auch eine unserer thätigsten Musikverlagshandlungen, die Firma F. E. C. Leuckart, von Breslau nach Leipzig übersiedelt, dieselbe ist im Besitz des Herrn Constantin Sander. Eine Leuckart'sche Sortiments-Buch- und Musikalien-Handlung besteht unter den Herren Clar & Hoffheinz in Breslau fort.

Berichtigung.

In Nr. 22 S. 171, zweite Spalte, Zeile 20 fehlen zwischen den Worten »duldet« und »welche« die Worte: so sind doch jene zu verwerfen.

ANZEIGER.

[103] In unterzeichneter Verlagshandlung ist erschienen

Für alle Kunst- und Musikfreunde, wie Verehrer des unsterblichen Tonmeisters

Ludwig van Beethoven

ein prachtvolles Kunst-Gedenkblatt

zu dessen bevorstehendem 100jährigen Geburtstage; nach einem Entwurf von **P. Deckers**, gezeichnet und lithographirt von **M. Ulfers**, in Aquarellfarben gesetzt von Professor ***Caspar Scheuren;*** Farbendruck der artistischen Anstalt von **C. Weilandt & Co.** in **Düsseldorf.**

Papiergrösse $29\frac{3}{4}$'' hoch und $24\frac{3}{4}$'' breit rhein.

Preis Thlr. 2.

In der Mitte des Gedenkblattes befindet sich das in Kreide **trefflich ausgeführte Portrait des erhabenen Musikdichters** denselben componirend darstellend umgeben von allegorischen Figuren und bildlicher Bezeichnung seiner hervorragendsten Schöpfungen.

In Rücksicht auf die hohe Bestimmung des Kunstgedenkblattes ist dasselbe in allen Einzelnheiten mit künstlerischer Meisterschaft ausgeführt, um einen Ehrenplatz zu finden in jedem Salon oder Zimmer, wo der Musik gehuldigt und der grosse Meister verehrt wird, und dürfte dasselbe wohl in der gesammten Kunst- und speciell in der Musikwelt eine freudige Aufnahme finden.

Ferner erschien in demselben Verlag das

Portrait „Ludwig van Beethoven“

mit **Facsimile** auf chinesischem Papier, gezeichnet von **M. Ulfers.**

Papiergrösse $21\frac{3}{4}$'' hoch und 17'' breit rhein.

Preis Sgr. 20.

zu beziehen durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie direct von

C. F. Calow's Kunstverlagshandlung
Cöln a/Rhein.

---

[104] Neuer Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Richter, E. F., Lehrbuch der Harmonie,

zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig bearbeitet.
Achte Auflage. gr. 8 geb. 1 Thlr.

---

[105] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SONATE

in G moll
für Pianoforte
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 105.
Preis 1 Thlr.

SONATE

in B dur
für Pianoforte
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 106.
Preis 1 Thlr.

---

[106] Für die

Beethoven-Feste.

Ueberall werden Pläne gemacht und Vorbereitungen getroffen, um das Secularfest von Beethoven's Geburt durch Aufführungen seiner Werke würdig zu begehen. Wenn hierzu die Verwendung von bewährten Ausgaben der Werke die unerlässliche Grundlage ist, so dürfen wir zu solchem Zweck die in unserm Verlag erschienene

Vollständige kritische Ausgabe von Beethoven's Werken,

deren Werth festgestellt ist, empfohlen halten.

Diese Ausgabe enthält sämmtliche Werke in Partitur und Stimmen; sie wird sowohl im Ganzen als in Serien, und ebensowohl jedes Werk einzeln abgegeben. Der Preis ist sehr billig gestellt, nur 3 Silbergroschen für den Musikbogen gross Format. Das vollständige, 263 Nummern zählende Verzeichniss, in welchem die Einzelpreise für Partitur und Stimmen angegeben sind, wird unentgeltlich ausgegeben.

Ausserdem sind in unserm Verlag Klavierauszüge und Arrangements fast aller grössern Orchester- und Gesang-Werke Beethoven's erschienen, welche theilweise zu gleichem Zwecke dienen werden.

Indem wir allen Fest-Comités, Concertanstalten, Musikvereinen, Dirigenten, sowie allen Verehrern Beethovens unsere Ausgabe seiner Werke in Erinnerung bringen, bemerken wir, dass dieselben durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, sowie direct von uns selbst zu beziehen sind.

Leipzig, im Juni 1870. **Breitkopf & Härtel.**

---

[107] Werke von

HECTOR BERLIOZ

im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Die Sommernächte.

(Les Nuits d'été.)
Sechs Gesänge
von *Th. Gautier* ins Deutsche übertragen von *P. Cornelius*
für
eine Singstimme mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte.
Op. 7.
Preis Partitur $3\frac{1}{3}$ Thlr. Klavier-Auszug $1\frac{2}{3}$ Thlr.

Romeo et Juliette.

Sinfonie dramatique
avec Choeurs, Solos de Chant et Prologue en Recitatif choral composée d'après la Tragédie de Shakespeare.
Op. 17.
Preis Partition de Piano par *Th. Ritter* $4\frac{1}{2}$ Thlr. netto.

OUVERTURE

du

Corsaire.

Op. 21.
Arrangement pour Piano
par
H. G. de Bülow.
à 2 ms. Preis 20 Ngr. — à 4 ms. Preis 1 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 29. Juni 1870. **Nr. 26.** V. Jahrgang.

Ueber harmonische Ausfüllung älterer Clavier-Musik, hauptsächlich bei Ph. Em. Bach.

Von **Dr. E. F. Baumgart.**

(Fortsetzung.)

Ob die Virtuosen des vorigen Jahrhunderts in der Technik den heutigen die Spitze haben bieten können, wird wohl Jeder entscheiden können, wenn er etwa Em. Bach's Concerte mit denen von Liszt, Chopin, Schumann u. A. vergleicht.

Ich habe mir meine Ansicht über den Einfluss der Technik auf die Setzweise der Bach'schen Claviersachen hauptsächlich aus den Werken selbst gebildet und kann mir die von Bach empfundene Schwierigkeit nicht überall, aber oft genug erklären, wenn ich besonders die sogenannten Manieren beachte, auf die er bekanntlich ein grosses Gewicht legt. Der geschmackvolle Vortrag derselben und ihre vollständige Beherrschung war so wenig leicht, dass man, nach Bach's Ausspruch, sein Leben lang daran lernen konnte (I, S. 41). Soll man nun die Pralltriller, Mordenten, Vorschläge, die verschiedenen Doppelschläge, die Schleifer, die Anschläge, und was uns sonst noch fast auf Schritt und Tritt begegnet, leicht, rund und zierlich herausbringen, während man die Hand voll Harmonie hat und für jenen galanten Zierrat nicht immer die bequemsten Finger verwenden kann: so wird ohne Zweifel noch heut mancher Spieler sich manches Steinchen in den Weg geworfen finden. Und eine zweckmässige Begleitung lässt sich doch nicht so einrichten, dass für alle jene Fälle die Harmonie etwa der linken Hand allein zugewiesen würde. Betrachten wir ein Beispiel. Im zweiten Heft der Sonaten etc. für Kenner und Liebhaber, S. 20, heisst das Hauptthema des *Rondo:*



Warum brechen im vierten Takte unmittelbar vor dem Halbschlusse die Terzen der Begleitung plötzlich ab? Hielt es Bach für selbstverständlich, sie hinzuzufügen, wozu gab er sich die Mühe, sie mehr als drei Takte lang hinzuschreiben, und was gewann er, sie an zwei Tönen zu ersparen? Nun vergleiche man aber dasselbe, vielfach variirte Thema in seinen Wiederholungen auf derselben Seite, dann S. 21, S. 22 (in G-dur), S. 24 und 25, — überall genau dasselbe plötzliche Aufgeben der Terzen vor dem rhythmischen Einschnitte! Das ist doch nicht Zufall oder Laune, es muss Absicht sein. Und der Grund dünkt mir auch sehr wohl erkennbar. Er liegt zum Theil in harmonischen Verhältnissen, zum Theil in der Verzierung über dem Schlusstone. Das auf dem vorletzten Basstone *d* so natürlich scheinende *fis* hätte mit dem vorschlagenden *g* der Melodie eine Dissonanz ergeben, gegen welche ein damaliges Ohr empfindlicher war, als das unserige, und die sogar verboten wurde. Bach vermeidet sie kurz darauf (Takt 10) auf dem Basstone *cis* ganz eben so sorgfältig. Auf dem Schlusstone *A* wäre die natürliche Begleitung ohne Zweifel gewesen, entweder links: [Notenbeispiel] oder rechts: [Notenbeispiel], wobei ich den Vorschlag hinschreibe, wie er zu spielen ist. Das Erstere vermied Bach wohl desshalb, weil die tiefe Lage ihm zu dunkel klang; das Zweite aber, weil die letzte Note mit einem sogenannten prallenden Doppelschlage verziert ist, der durch die hinzugegriffenen Terzen erschwert und behindert wurde, zumal da hier durch die Obertaste *cis* die damals unerlässliche Bindung des Vorschlags mit der Auflösung — der sogenannte »Abzug« — leicht gelitten hätte. Dies wird deutlicher werden, wenn man die Ausführung der Verzierung: [Notenbeispiel] sich vergegenwärtigt, bei welcher die erste Terz accentuirt, die zweite (sammt der Verzierung) streng gebunden angefügt und schwächer angeschlagen sein soll, und wenn man die unter solchen Umständen möglichen Fingersätze probirt. Man wird eine Unbequemlichkeit auch heut noch spüren, und auf den alten Instrumenten mit ihrer nicht immer leichten Spielart verdiente diese Unbequemlichkeit vielleicht noch mehr Rücksicht. — Ich glaube, man wird bei aufmerksamer Prüfung nicht selten Stellen finden, wo die Manieren eine einfachere Begleitung veranlasst haben. Beachten muss

man aber bei der Prüfung dieser Dinge, dass zufällige Umstände, ganz besonders auch das Tempo, die Fälle bedeutend modificiren.

Ich mache mich keineswegs anheischig, überall, wo uns die Leere des harmonischen Satzes auffallen kann, Bach's Gründe aus solchen oder anderen Umständen zu errathen oder zu beweisen; mit dem vorstehenden Beispiele wollte ich nur zeigen, dass er da, wo eine harmonische Ausfüllung ganz nahe zu liegen scheint, gerade vielleicht sehr gewissenhaft auf theoretische und praktische Eigenthümlichkeiten seiner Zeit Rücksicht genommen hat. Gewiss wird man also zu einem summarischen Verfahren bei der Beurtheilung solcher Dinge nicht berechtigt sein, sondern viel mehr Einzelnes zu erwägen haben, als man gewöhnlich glaubt.

Ueberhaupt aber, wenn man die Compositionen selbst befragt, müsste man annehmen, dass Bach völlig ohne Grundsätze, willkürlich, launenhaft, mitunter schreiblustig und denn wieder schreibfaul mit der Begleitung verfahren sei. Zahlreiche Stellen finden sich, wo selbst dem mässig geübten Spieler die einfache harmonische Ausstattung fast ohne Nachdenken in die Finger fallen konnte, und doch ist sie vollständig notirt, sogar bei allen Parallelstellen und bei allen Wiederholungen desselben Satzes. Wiederum finden sich andere, wo, ähnlich wie in der früher erwähnten Reprisen-Sonate, die Hinzufügung der Harmonie auch dem Generalbassisten nicht so glattweg von selbst einfallen kann. Ich citire hier z. B. aus den Sonaten etc. für Kenner und Liebhaber 1, S. 50, Syst. 4, von Takt 4 an, setze aber hinzu, dass solche Stellen seltene Ausnahmen bilden und eben desshalb schwerlich anders gemeint sind, als wie sie dastehen. Ihr Charakter scheint mir gerade in dem halb vagen Schweifen der Harmonie zu bestehen, die erst am Schlusse wieder festen Halt gewinnt, wesshalb auch dort gewöhnlich Begleitung notirt ist. Viel zahlreicher sind solche Stellen, wo man über das Fundament der Harmonie nicht eben zweifelhaft sein kann, wohl aber über die zweckmässigste Gestaltung derselben, ob man z. B. einen Sext-Accord oder Quint-Sext-Accord der Dominante, einen Sext-Accord des verminderten Dreiklangs oder einen Terz-Quart-Accord des Septimen-Accordes, einen Vorhalt oder keinen anwenden soll, abgesehen von den Fällen, wo man über mehr- oder minderstimmige Zuthaten, über enge oder erweiterte Lage Bedenken haben kann. Dass Em. Bach dies Alles als irrelevant angesehen habe, kann ich nicht glauben. Beispiele anzuführen, unterlasse ich des Raumes wegen, den sie beanspruchen würden, wenn sie in beweiskräftiger Anzahl beigebracht werden sollten. Der aufmerksame Beobachter wird solche Scrupel leicht selbst empfinden, wenn er zu harmonisiren versucht.

Hören wir nun endlich auch die Ueberlieferung der Theoretiker! Hätte man sich die Mühe gegeben, sie etwas sorgsamer zu prüfen: es wäre wohl manches irrige oder problematische Urtheil unterblieben oder vorsichtiger ausgesprochen worden.

Ich habe schon bemerkt, dass in die ganze Frage viel Unklarheit gebracht worden ist, weil man die in den alten Generalbass-Theorien gelehrte Kunst des Accompagnements und die Praxis des Orchester-Cembalisten ohne Unterscheidung auf die Behandlung von Solo-Clavier-Musik übertragen hat. Das ist ein Fundamental-Irrthum. Alle Lehrbücher, die ich einzusehen vermocht habe, sprechen auch nicht mit einer Silbe von einem harmonisch ausfüllenden Accompagnement der Solo-Clavierwerke, und das wäre doch wohl ein entschiedener Mangel jener Unterrichtsbücher, die sonst so ausführlich, so weitschweifig von der Begleitungskunst handeln, die verschiedensten Fälle sorgfältig unterscheiden, von erfahrenen Männern, zum Theil von renommirten Clavierspielern und Lehrern des Clavierspiels verfasst sind und ausdrücklich alle Zwecke des Accompagnements nach Kräften berücksichtigen wollen. Keins von allen mir bekannten enthält auch nur ein einziges Beispiel von der Begleitungsart, wie sie für die hier in Betracht kommenden Compositionen zu handhaben wäre. Alle haben nur den Accompagnisten von Symphonien, Instrumental-Concerten, von Trios u. dergl., von Chören, Ensemble- oder Solo-Gesang im Auge. Glaubt man wirklich, dass die alten, erfahrenen Praktiker eine der allerwichtigsten und alltäglichsten Aufgaben ganz vergessen oder besonderer Beachtung nicht für werth gehalten haben? Das wird Niemand glauben, der jene fleissigen, mitunter pedantischen, aber für das Beste ihrer Kunst unverdrossen treu arbeitenden Lehrer aufmerksamer gelesen, nicht blos einzelne Stellen bei ihnen nachgeschlagen hat. —

Alle Anweisungen zum Clavierspiel und zum Generalbass machen einen ganz unverkennbaren Unterschied zwischen Generalbassübung und zwischen der Uebung von »Handsachen« oder »Handstücken«, und unter den letzteren verstehen sie Compositionen für Clavier allein, wie Sonaten, Tänze, Rondo, Präludien u. s. w. Ueberall kehrt der gute Rath wieder: der Generalbass-Schüler solle gute Handsachen ausser dem Generalbass üben, damit er Technik und musikalische Anschauung überhaupt gewinne. Ich kann mich hier fast auf Citate allein beschränken, die kaum einen Zweifel darüber lassen, dass für die Handsachen die Generalbass-Kenntniss nicht vorausgesetzt wurde, wohl aber umgekehrt: eine gewisse Fertigkeit in Handsachen galt als die beste Vorbereitung für ein fruchtbares Generalbass-Studium. Anders denkt wohl auch heut kein Erfahrener.

Nur Heinichen war — vielleicht um der Besonderheit willen — anderer Meinung. Er sagt (Generalbass i. d. Compos. S. 95): »Wer nur den *General-Bass*, nicht aber zugleich die *Galanterie* auff dem *Claviere* erlernen will, der hat nicht nöthig, sich nach öffterer Gewohnheit ein oder mehr Jahre mit Erlernung vieler *Suiten* und *Präludien* auffhalten zu lassen; denn diese kan er allenfalss mit bessern Nutz nachhehlen oder auch beyher führen«. — Dass Heinichen eben durch seine abweichende Meinung für »die öftere Gewohnheit« Anderer zeugt, ist klar. Er scheint übrigens mit seiner Ansicht ziemlich allein geblieben zu sein.

(Schluss folgt.)

Das Oratorium auf der Bühne.

2.

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Einfacher und doch mannigfaltiger, grossartiger und von entschiedenerem Gepräge, als die Alexander-Ode, ist **Israel in Aegypten.***) Der erste Theil desselben erzählt den »Auszug« aus dem Lande der Knechtschaft mit biblischen Worten, die theils dem Berichte des Mosebuches, theils

*) Bd. XVI der Ausgabe der Händelgesellschaft.

der poetischen Reproduction einiger Psalmen entlehnt sind. Ueberall ist der Text eine einfache Erzählung, in gedrungener Kürze grosse Thatsachen berichtend. Der andere Theil ist als das »Lied Mose's« bezeichnet und hat zur Textgrundlage den bekannten Siegesgesang am rothen Meere. Dieser besteht aus directer, indirecter und erzählender Rede: Händel hat aber nicht nur das Lied, sondern auch seine Ueberschrift und dergleichen componirt. Niemand wird nun aus diesen verschiedenartigen Bestandtheilen der Wortunterlage auch nur die geringste Verschiedenheit der musikalischen Composition ableiten, oder gar aus dem vorherrschenden Charakter des Textes — also der Erzählung oder, poetisch gesprochen, dem Epischen — eine entsprechende Haltung der Musik nachweisen können. In der Musik steht das Berichtete und Besungene in voller Lebendigkeit und hellem Sonnenlicht da wie ein gewaltiges Ereigniss; so hell und deutlich tritt es vor uns hin, dass man mit Verliebe gerade dieses Oratorium gewählt hat, um es mit Action und Scenen, oder wenigstens mit musikalischen Bildern auszustatten.

Zwei Versuche dieser Art, ein englischer und ein deutscher, die in dieselbe Zeit fallen, obwohl sie unabhängig von einander unternommen zu sein scheinen, mögen hier beschrieben werden.

Den Bericht über das englische Experiment nehmen wir aus einem Buche, welches Victor Schölcher unter dem Titel »*Life of Handel*« 1857 publicirte. Zu dieser Lebensbeschreibung Händel's sammelte ihm ein Rolphino Lacy die musikalischen und biographischen Materialien. Lacy war damals Theaterbuchhändler in London in der Strandstrasse (»*Theatrical Bookseller*« war sein Laden überschrieben). Er starb vor drei oder vier Jahren in grosser Dürftigkeit. In jüngeren Jahren war er Musikdirector, auch wohl selbst Theaterunternehmer etc. Damals wagte er sich an eine Dramatisirung der Händel'schen Oratorien. Wir geben hierüber, was Schölcher nach Lacy's Erzählung und Notizen schreibt.

»Herr Rolphino Lacy fasste einmal den Entschluss, aus Bewunderung Händel's, dessen Oratorien in all ihrer dramatischen Gewalt herzustellen durch eine Darstellung mit Action und Kostümen. Als ein Mittel den Weg ausfindig zu machen, brachte er im Februar 1833 im Covent Garden-Theater die »Israeliten in Aegypten« zur Aufführung, basirt auf den »Moses« von Rossini, in welchen er Chöre aus Händel's Israel in Aegypten mit ihren biblischen Texten einlegte. Ich für mein Theil bin nicht für solche Mischungen [!]; aber »Auswahlen« waren dem Geschmacke des Publikums jener Zeit angenehm. Dieser kühne Versuch von Hrn. Lacy erhielt immensen Beifall. Das Publikum lief nach Covent Garden, ohne in seinem Gewissen irgendwie beunruhigt zu sein. Die Königin (damalige Prinzessin Victoria) und ihre Mutter, die Herzogin von Kent, waren ebenfalls dort und hegten die volle Ueberzeugung, dass sie damit keine Sünde begingen. Herr Lacy bereitete darauf ‚Händel's Jephtha', ausgestattet mit verschiedenen bewunderten Compositionen von anderen berühmten Oratorien desselben Meisters'. Alles wurde vorbereitet und die erste Aufführung zum 19. Februar 1834 (dem ersten Mittwoch in der Fastenzeit) angezeigt, als ein Schreiben — ausgehend von dem jungen Lord Belfast, welcher nach dem Herzog von Devonshire Oberhofmarschall geworden war — verursachte, dass die Aufführungen unterblieben. Dr. Charles James Bloomfield, der damalige Bischof von London, hat der Königin Adelaide seine frommen Scrupel eingeimpft, und der Oberhofmarschall vollführte ihre Befehle. England wünschte Oratorien mit Action, man hatte das im vorigen Jahre erfahren; aber Königin Adelaide und der Bischof von London opponirten, und die Geschichte wurde unmöglich. Zu jener Zeit fanden Concerte mit geistlicher Musik während der Fastenzeit statt, und ein Brief in der Zeitung »Dispatch«, an den Bischof von London gerichtet, demonstrirte diesem die Absurdität seiner Scrupel: »Ihr Absehen ist auf geistliche Musik *per se* gerichtet; doch wenn diese mit einer gewissen Quantität profaner Musik gemischt ist, so sind Sie ganz zufrieden. Der Mischmasch heterogenster Musikstücke hat mich oft amusirt, und ich gebe Ihnen hier das Stück eines solchen Programms: ‚Engel ewig licht und klar' — ‚Such' mich beim einsamen Mondschein' — ‚Kommt all ihr Seraphim' — ‚Auf zum Schlachtfeld' — ‚Und Gott sprach' — ‚Pfeif', und ich komm bald zu dir, mein Schatz'.« Auch die meisten übrigen Journale sprachen von der Sache in demselben Tone, z. B.: »Wenn es gut ist geistliche Gesänge zu singen, so muss die Wirkung auf das Gemüth noch bedeutend erhöht werden, wenn die beschriebenen Gegenstände wirklich verkörpert und dem Auge vorgestellt sind; wozu noch kommt, dass wir diese Vorgänge damit in einer ununterbrochenen, zusammenhängenden Folge dargestellt erhalten, nicht aber, wie bisher in unseren Concerten, in der lächerlichen Vermischung mit Gesängen von ganz entgegen gesetztem Charakter, so dass auf ‚Ich weiss, dass mein Erlöser lebt' folgt ‚Ich wollt' ich wär' ein Schmetterling'.« Wieder ein anderes Journal sagt: »Es war ein neues und kühnes Wagniss, einen Theil der Geschichte des alten Testaments zu dramatisiren, und viel ist dafür und dagegen gesagt. Aber wir können keinen irgendwie stichhaltigen Einwurf dagegen entdecken; denn wenn wir das Absingen solcher Texte, wie in Israel in Aegypten, unter uns geduldet haben, dürfen wir sicherlich nichts dagegen haben, dass man die Wirkung desselben erhöht durch Einführung von Scenen, Gewändern und Bewegung. Ist solches bedenklich, dann ist es nicht minder bedenklich, wenn der Chor ‚Er sandte Hagel herab' von Männern und Frauen in moderner Kleidung, mit Musikblättern in der Hand und zwischen Musikpulten und Bänken stehend, abgesungen wird, als wenn bei dem Gesange zugleich Action eintritt von Personen, die wie alte Aegypter gekleidet sind und sich vor den Thoren von Memphis bewegen. Wenn ein Sänger sich nicht kleiden und bewegen darf als Moses, warum hat man ihm dann jemals gestattet als Moses zu singen?« — Gedanken so treffend wie diese wurden populär; aber die Oratorien mit Action wurden nichts destoweniger unterdrückt, weil man dafür hielt, dass sie das religiöse Gefühl des Volkes verletzten.« (Schölcher, *Life of Handel* S. 111—114.)

Wie man sieht, ist der Franzose Herr Schölcher ebenfalls ein Advocat der Bühnenaufführung der Oratorien. Der ganze damalige Londoner Vorgang muss uns jetzt sehr fremdartig berühren. Es handelte sich lediglich um eine r e l i g i ö s e Angelegenheit; die künstlerische Seite der Frage scheint keinem der Betheiligten sichtbar geworden zu sein. Dies ist aber nicht der erste Fall, wo die Geltendmachung religiöser Scrupel für die Kunst eine schützende Decke war. Bessere Aufführungen — namentlich vollständige Gesammtaufführungen der Oratorien — in entsprechenden Räumen haben denn auch den Sinn der englischen Zuhörerschaft soweit geläutert, dass man hier (mit einziger Ausnahme von Acis und Galatea) nie wieder auf die Bühnenaufführung zurückgekommen ist und die Rechtfertigung der Oratorienaufführungen mit Action sogar (wie seiner Zeit der Kritiker im Athenäum bei Schöl-

cher's Biographie) als den stärksten Beweis eines mangelnden musikalischen Urtheils ansieht.

Zwischen jenen beiden Londener Fastenunternehmungen in der Mitte steht eine deutsche Aufführung desselben »Israel«, die uns durch den Ort und die Betheiligten doppelt merkwürdig sein muss. Im Herbst kam der Kronprinz, nachheriger König Friedrich Wilhelm IV., nach Düsseldorf. Die Maler und Musiker, Bendemann und Mendelssohn an der Spitze, gaben ihm ein Fest, über welches wir Mendelssohn's ausführliche Beschreibung besitzen.

»Das Fest (schreibt Mendelssohn am 26. Oct. 1833 an seine Schwester nach Berlin), welches ihm gegeben wurde und zu dem ich, neben Benutzung einiger alten, durch Verse zu verbindenden Transparente, den Israel in Aegypten mit lebenden Bildern vorgeschlagen hatte, will ich Dir beschreiben! — Es war im grossen Saale der Akademie, wo eine Bühne aufgeschlagen war. Davor stand in zwei Halbkreisen der Doppelchor um meinen englischen Flügel (etwa 90 Singende im Ganzen) und dann kamen die Sitze für 400 Zuschauer. R .. machte im mittelalterlichen Kostüm den Erklärer des Ganzen, und hatte auf recht geschickte Weise in Jamben die disparaten Gegenstände zu vereinigen gewusst. Es zeigte drei Transparente: erstens die Melancholie nach Dürer; dazu wurde in sehr weiter Entfernung von Männerstimmen eine Motette von Lotti gesungen. Dann den Raphael, dem im Traum die Maria erscheint; dazu das *O sanctissima* (ein gewöhnliches Lied, das die Leute aber immer weinen macht). Drittens der heilige Hieronymus in seinem Zelt, mit einem Liede von Weber: ‚Hör' uns, Wahrheit'. Das war der erste Theil. Nun kam der eigentliche Kern. — Wir fingen Israel in Aegypten unten an; Du kennst wohl das erste Recitativ, und wie der Chor sich so nach und nach erhebt; erst die Alte allein, dann immer mehr Stimmen dazu, bis zu der stärksten Stelle mit den einzelnen Accorden ‚sie schrien, schrien in ihrer harten Knechtschaft' (in Gmoll); da ging der Vorhang auf, und war das erste Bild ‚Die Kinder Israel in der Knechtschaft', von Bendemann gezeichnet und gestellt; woran der Moses, ganz versunken und apathisch vor sich hin sehend, neben ihm ein Alter, der unter der Last seines Balkens eben zusammensinkt, während sein Sohn sich bemüht, ihm ihn abzunehmen; einige schöne aufgehobene Arme im Hintergrunde, voran noch ein paar weinende Kinder, das Ganze recht zusammen gedrängt wie ein Haufen Flüchtlinge; — das blieb nun stehen bis zum Schluss des ersten Chores, wo dann in demselben Moment der Chor in Cmoll endigte, und der Verhang vor dem hellen Bilde sich schloss. Einen schönern Effect, als den, habe ich selten gesehen. — Nun sang der Chor die Plagen, Hagel, Finsterniss, Erstgeburt, ohne Bild, aber beim Chor ‚Aber mit seinem Volke zog er hindurch gleichwie ein Hirt' ging der Vorhang wieder auf; da schritt Moses mit aufgehobenem Stabe voran, und hinter ihm in lustiger Verwirrung alle dieselben Figuren, die im ersten Bilde getrauert hatten; alle verschreitend, alle mit Gold und silbernen Gefässen beladen; namentlich war ein junges Mädchen hübsch, die mit ihrem Wanderstabe eben aus der Coulisse kam und über die Bühne schreiten wollte (auch von Bendemann). Dann kamen wieder, ohne Bild, die Chöre ‚Aber die Fluthen', ‚Er gebot es, die Tiefe deckte sie', ‚Deine Rechte, o Herr', und dann das Recitativ ‚Und Mirjam die Prophetin', an dessen Schluss der Sole-Sopran eintritt. Vor dem Eintritt ging das letzte Bild auf. Mirjam mit der Handpauke lobsingend, andere Mädchen mit Harfen und Zithern, hinten vier Männer mit Posaunen nach allen Richtungen hingestellt; dazu wurde hinter der Scene das Sopransolo gesungen, als ginge es vom Bilde aus, und wo der Chor *forte* eintritt, waren auf der Bühne wirkliche Posaunen und Trompeten und Pauken aufgestellt; die fuhren hinein wie ein Donnerwetter. Händel hat es offenbar darauf eingerichtet [!], denn er lässt sie nach dem Eintreten durchpausiren*), bis sie am Ende zum Cdur, wo die Instrumente wieder kommen, wieder aufgehen, und so beschlossen wir den Theil. Dies letzte Bild war von Hübner und gefiel mir sehr. — Die Wirkung des Ganzen war unbeschreiblich schön. Wäre Prätension drin gewesen, so möchte wohl viel dagegen zu sagen sein, aber es hatte etwas Gesellschaftliches, nichts Oeffentliches an sich, und so glaube ich kaum, dass sich ein gleich schönes Fest wieder erfinden lässt.' Die Sachen, die nun folgten, waren ein lebendes Bild, von Schadow gezeichnet und gestellt, ‚Lorenz von Medicis, von den Genien der Poesie, Sculptur und Malerei umgeben, die ihm Dante, Raphael, Michael Angelo und Bramante zuführen', mit einer Nutzanwendung auf den Kronprinzen und einem Schlusschor; und dann als zweite Abtheilung die komischen Scenen aus dem Sommernachtstraum, von den Malern aufgeführt, — aber es wollte mir auf unsern zweiten Theil nichts mehr recht schmecken, weil der zu schlagend gewesen war.« —

Hiermit sind wir nun nach Düsseldorf, von wo wir ausgingen, zurückgekehrt, und die Frage des Herrn Müller von Königswinter, ob auch Händel'sche Werke sich für derartige Bilder-Experimente eigneten, hat ihm Mendelssohn selber beantwortet. Wir könnten nun diesem »Israel« gegenüber alles wiederholen, was im Laufe der gegenwärtigen Untersuchung vorgebracht ist; aber hoffentlich ist es unnöthig. Hoffentlich sehen selbst die Schulverehrer Mendelssohn's ein, dass Klarheit in ästhetischen Dingen nicht seine Stärke, sondern eine gewisse Gedankenconfusion ihm eigenthümlich und bei seinem lebhaften Naturell auch schwer zu überwinden war. Scrupel regten sich in ihm allerdings: er meint aber, es sei eine Privatsache gewesen, ohne Prätension. Aber die Prätension hatten sie doch jedenfalls, nichts Grundverkehrtes unternommen zu haben.

*) Händel's drei (nicht vier) Posaunen gehen durch die ganze Partitur! Mendelssohn kannte diese gar nicht.

(Schluss folgt.)

Das 47. niederrheinische Musikfest in Aachen,

dem Andenken Ludwig van Beethoven's gewidmet,

den 5., 6. und 7. Juni 1870.

(Fortsetzung.)

Der erste Tag also brachte zwei Hauptwerke Beethoven's verschiedener Gattung: die *Missa solemnis* und die *Sinfonia eroica*. Die erstere wurde zum dritten Male auf den Musikfesten aufgeführt, in Aachen selbst zum zweiten Male; sie war auch 1861 dort gesungen worden. Sie ist bekanntlich unter den Chorwerken Beethoven's das grösste, und er hat sie selbst für das gelungenste seiner Werke erklärt. Allerdings hat er keinem anderen Werke eine so lange Zeit gewidmet; vier volle Jahre war er mit demselben beschäftigt (sie gelangte erst 1823 zur Vollendung, während sie anfänglich für die 1820 stattfindende Inthronisation des Erzherzogs Rudolph zum Erzbischof von Olmütz bestimmt war) und er hat auch in diesem

Zeitraum, ausser den drei Claviersonaten Op. 109, 110, 111, nichts Grösseres von Erheblichkeit ausgeführt. Was konnte er mit jener Aeusserung meinen? da er doch die formelle Vollendung seiner bisherigen Arbeiten dadurch schwerlich überboten glaubte. Sicherlich wollte er nichts Anderes sagen, als was auch wir beim Anhören dieses einzigen Werkes empfinden: dass die Durchdringung von Gehalt und Form, von Wort und Ton, die freie, ungehinderte Aeusserung des innersten Empfindens und die Abklärung derselben zu reiner Schönheit der Tongestaltung ihm nirgend so gelungen sei wie hier. Das Werk, von den Beethovenverehrern immer mit inniger und begeisterter Hingabe betrachtet, hat sich in den weiteren Kreisen nur langsam Bahn gebrochen; es muss zu seiner vollen Würdigung in Verbindung mit jenen so reichen und eigenthümlichen Gebilden der späteren Beethoven'schen Muse betrachtet werden. Erkennen wir in diesen als Grundcharakter eine, aus der Abgeschiedenheit im äusseren Leben hervorgehende intensive Steigerung des Innenlebens und eine darin begründete, alles Frühere überbietende Tiefe, Gewalt, Innigkeit und Wärme, wie sie in den späteren Sonaten, den grossen Quartetten, der neunten Symphonie uns unwiderstehlich fesselt und die unser Gemüth ganz durchdringt, auch wo einmal der Ausdruck derselben die Form zu zerbrechen und ganz neue kühne Wege zu gehen versucht, so haben wir ungefähr den Standpunkt bezeichnet, den unsere Beurtheilung auch der grossen Messe gegenüber einnimmt. Als kirchliche Musik, diesen Begriff im alten Sinne genommen, wird sie kaum mehr gelten können; nicht so sehr wegen ihrer grossen Ausdehnung; denn man könnte sich ja den Gottesdienst einmal so ausgedehnt denken, dass sie noch in demselben Platz fände; sondern vielmehr wegen ihres vorher angedeuteten Grundwesens, vermöge dessen sie als der volle Ausdruck der ganzen Empfindung des Künstlers ebenso die volle Hingebung der ganzen Empfindung des Hörers verlangt, wie das der Gottesdienst in seiner Weise auch thut; die Bedeutung einer Musik als Schmuck einer anderen Handlung ist hier völlig durchbrochen, sie will auf sich selbst stehen, selbständig empfunden und genossen werden; indem Beethoven sagte, sie könne auch als »Oratorium« gebraucht werden, hat er dies deutlich genug bezeichnet. Dafür aber haben wir ein Werk, welches die beiden Eigenschaften schöner Tongestaltung und reinster, unmittelbarster Ausströmung der Empfindung in einer Vereinigung zeigt, wie es vielleicht in keinem zweiten der Fall ist. Der Componist hat die Worte des Textes ihrem ethischen Gehalte nach ganz in sich aufgenommen und mit der überraschendsten Wahrheit alles, was sie ihm waren und sagten, ausgesprochen. Ein Künstler wie Beethoven, so streng in seinen Forderungen an sich selbst, so klar über die Ziele seiner Kunst, konnte durch diese Vertiefung in sich nur noch ein Mittel mehr erlangen, die ergreifendste Wirkung auszuüben, und er war gegen die Gefahr geschützt, einer falschen Subjectivität zu weiten Spielraum zu gewähren, die man nicht da wird finden wollen, wo er von der für die Composition der Messe ausgebildeten Ueberlieferung abweicht, die eben für ihn nichts Bindendes hatte. »Vom Herzen! zum Herzen möge es gehen« — diese dem *Kyrie* beigeschriebenen Worte müssen die Beurtheilung der ganzen Messe leiten. Und eine wie tief und voll dem Herzen entströmende Empfindung spricht sich in diesem *Kyrie* aus! welche Gewalt und welche rührende Hingebe der Bitte in dem ersten und letzten Theile, welches dringliche Flehen in dem *Christe!* und wie ist Alles in die höchste Schönheit des Klanges getaucht, so dass, während die Form überall gewahrt und erfüllt ist, wir derselben im Genusse völlig vergessen — das Höchste, was wir von der Form des Kunstwerks verlangen können. Welche tiefe Anbetung, welche erhabene Verklärung, welche entzückende Anmuth durchzieht ferner das *Sanctus* mit dem *Benedictus!* und wenn wir die überraschende Wahrheit und dabei die völlige Neuheit der Auffassung betrachten, so steigert sich unsere Bewunderung nur immer mehr, der fühlende, denkende, gestaltende Künstler erhebt sich zu immer grösserer Höhe. In Wahrheit, wir wüssten dem nicht zu widersprechen, welcher in diesen Sätzen den Höhepunkt alles dessen sehen würde, was deutsche Tonkunst je hervorgebracht. Aber auch in den anderen Sätzen haben die gleichen Eigenschaften gleiche Erfolge hervorgebracht. Welcher andere Componist hat z. B. das *Gratias agimus*, das *Miserere nobis*, das *Et homo factus est*, das *Dona nobis pacem* gleich wahr und gleich tief aufgefasst? obgleich wir anfangs diese einfachen, unmittelbar eindringenden Weisen nie ähnlich gehört zu haben meinen, erscheinen sie doch nach näherem Eingehen so natürlich, dem Sinne so entsprechend, dass wir uns dieselben kaum mehr anders denken zu können meinen. In den beiden längeren Sätzen *Gloria* und *Credo* erzeugt der reiche Inhalt einen vielfachen Wechsel der Stimmung, der bei dem intensiven Ausdrucke des Einzelnen nicht selten überrascht und dem ersten Verständnisse Schwierigkeiten bereitet; die künstlerische Beurtheilung wird die in der Sache liegenden Umstände, sowie die einheitliche Stimmung des Ganzen nicht übersehen, in der übermässig langen Ausführung der Schlusschöre vielleicht eine Andeutung jener Subjectivität wahrnehmen, die der »späte« Beethoven mitunter zeigt, dafür aber durch die Herrlichkeit des Einzelnen (wir erinnern an das *Gratias* im *Gloria*, an das wahrhaft überirdische *Incarnatus est* und das *Crucifixus* im *Credo*) völlig entschädigt werden. Die einzige Stelle des Werkes, die uns vom künstlerischen Standpunkte ernstere Bedenken erregt, ist das Recitativ im *Agnus Dei*. Wie überwältigend und tief empfunden diese Angstrufe auch das Gemüth berühren, sie fallen unserer Ueberzeugung nach nicht nur aus dem Stile des Kirchlichen, welcher Maassstab eben hier nicht anzulegen ist, sondern aus der Grundfarbe des *Agnus Dei* selbst und heben die Einheit desselben in unvermitteltem Contraste auf. Was soll dem Marschthema den Charakter des Feindlichen geben? die Musik kann das überhaupt nicht, und indem Beethoven hier symbolische Musik macht, hat er subjectiven Versuchen Späterer ein bedenkliches Beispiel gegeben; ähnlich dem »O Freunde, nicht diese Töne«, von dem wir auch nicht wissen, wo seine künstlerische Rechtfertigung zu finden ist, so wenig wir uns dem Eindrucke entziehen können, wenn es erklingt.

Doch wo gerathen wir hin? wir wollten von der Aufführung der *Missa* reden, wir konnten nicht umhin dabei unserer Bewunderung für dieses Wunderwerk kurzen Ausdruck zu geben, und gestatten uns demselben sogar Bedenken anzufügen, die Mancher uns als Ketzerei auslegen wird. Mag sein! wir scheuen uns nicht bei dem grossen Meister, der uns überhaupt musikalisch empfinden gelehrt hat, einzugestehen, dass wir seinen Intentionen nicht in allen Wegen folgen können, und sprechen das um so mehr aus, als wir unsere Unbefangenheit nicht in Zweifel gezogen sehen möchten.

Die *Missa solemnis* bietet der Ausführung ganz ungewöhnliche Schwierigkeiten, durch den schnellen Wechsel der Tempi und Rhythmen, die Anforderungen der Auffassung, die technischen Schwierigkeiten der Gesangfiguren; in letzterer Beziehung ist namentlich der Schlusschor des *Credo* ein fast unausführbares Stück für gewöhnliche Chöre. Dank der umsichtigen Vorbereitung durch Herrn F. Breunung gingen sämmtliche Chöre fest und sicher, der Gesammtklang war ein mächtiger und ergreifender; an einzelnen Stellen übertäubte allerdings die Gewalt des Blechs den Klang der Stimmen, wie z. B. der Einsatz des *Gloria* durch den Alt absolut nicht zu hören war. Die Wahl der Tempi konnte stellenweise Bedenken erregen, und es machte sich in denselben eine gewisse Unsicherheit bemerkbar, welche auf die Wirkung einzelner Stücke nicht

ohne Einfluss bleiben konnte. Die Solisten trugen an ihrer Stelle ganz wesentlich zum Gelingen bei. Denselben ist in diesem Werke mehr als in irgend einem anderen die Aufgabe der Selbstbeherrschung, der Unterordnung unter das Ganze gestellt, welches trotzdem an ihre Kunst und an ihre geistige Auffassung die höchsten Anforderungen stellt. Es bedarf keines Wortes, dass Frau Joachim dieser Forderung in der allervollendetsten Weise genügte; von dem ersten *Eleison* an, welches sie mit der wärmsten Empfindung vortrug, durch alles Einzelne hindurch war ihr Vortrag beseelt und wahr, ihre Darstellung war recht eigentlich die Stütze des Ganzen. Neben ihr leistete auch Herr Vogl in Auffassung und Vortrag einzelner Stellen Vorzügliches, und auch die Uebrigen halfen ein sicheres und einheitliches Ensemble herzustellen. Mit vieler Empfindung trug Herr Bletzacher das *Agnus Dei* vor; auch die anmuthige Stimme von Fräulein Orgeni, wenngleich meist im Verhältnisse zu den übrigen zu schwach, berührte sehr angenehm, und die glockenreine Höhe kam vielen der zarteren Stellen herrlich zu Gute; nur hatte man im Ganzen das Gefühl, dass sie die musikalischen Schwierigkeiten eines Werkes, welchem sie früher vielleicht nicht nähergetreten war, erst jetzt nach eifrigem Studium überwunden hatte: ein Standpunkt, von welchem die freiere geistige Durchdringung erst auszugeben hat.

Ueber das zweite Werk des Tages, die *Sinfonia eroica*, wird man von uns hier keine weitere Analyse erwarten, zu welcher überhaupt ein derartiger Bericht der Ort nicht ist. Die Wahl des Werkes, in welchem Beethoven zum ersten Male in der ganzen Herrlichkeit seiner Schöpferkraft auftrat, worin die Gewalt des Gedankens und die Gluth der Empfindung vereinigt in einer bis dahin nie gehörten Weise walten und menschliches Ringen, menschlichen Schmerz und wieder Hoffnung und festes, dankerfülltes Vertrauen in unverlöschbaren Zügen ausgeprägt haben — diese Wahl konnte nicht glücklicher sein. Mit Freuden konnte man gewahren, wie tief begründet die Verehrung für dieses Werk im Herzen der Zuhörer ist; wir haben selten ein so gespanntes, angestrengtes Verfolgen der Einzelnheiten, selten einen so spontan und ohne jede Nöthigung hervorbrechenden Beifall nach allen einzelnen Sätzen wahrgenommen. Derselbe war aber auch kaum jemals so wohl verdient wie diesmal; es war eine Aufführung, die man geradezu als musterhaft bezeichnen muss. Die herrliche Besetzung des Quartetts, die ausgezeichneten Kräfte an den Blasinstrumenten wirkten zusammen, um auch die verborgensten Intentionen des Componisten zu deutlicher Erscheinung zu bringen (die Hornstelle glückte vorzüglich, bei doppelter Besetzung der Hörner); die Nüancirung vom leisesten *pianissimo* bis zur grössten Kraft war unübertrefflich; aber was mehr ist, alle Mitwirkenden lebten und webten in dem Werke, jeder Einzelne trug dazu bei, um den geistigen Gehalt zu erfassen und darzustellen, und so hatte, unter Lachner's ausgezeichneter, begeisternder Leitung, die ganze Darstellung einen Schwung, wie er eben Beethoven's allein würdig ist, wie man ihn aber häufig vergebens sucht.

Wir kommen zum zweiten Tage, welcher zuerst Beethoven's Ouvertüre zur Leonore, und dann Händel's Oratorium Debora brachte. Die Beethoven'schen Ouvertüren bilden ein wesentliches Moment in seiner Production, sie sind als Symphonien im Kleinen zu betrachten; auch sie bieten der Phantasie des Hörers Bilder von so ergreifender Macht, führen ihm so tief in den Regungen des Herzens begründete Kämpfe vor Augen, dass der Meister in der Beschränkung auf die kleinere Form nur um so grösser erscheint. Wer kann sich dem Anschauen des gewaltigen Seelenkampfes der Heldin, welcher sich in der Leonoren-Ouvertüre vor dem geistigen Auge aufrollt, entziehen! wer, der überhaupt musikalisch empfinden kann, wird nicht aufs tiefste erregt durch die schöne Darstellung der zaghaften Ungewissheit im Anfange, der Gewalt, mit welcher das Resultat auf uns eindringt, das zu dem entscheidenden Entschlusse führt, der langsam sich hebenden Hoffnung, der steigenden Unruhe und Seelenangst, der aus heftigstem Entsetzen sich plötzlich erhebenden neuen Hoffnung und der nun sich unaufhaltsam steigernden Freude der Rettung. Man wird sagen: das seien subjective Empfindungen, die man an das Werk heranbringe. Wir streiten hier nicht; für den, welcher das Kunstwerk einzig nach seinem technischen Bau zu betrachten wünscht, glauben wir, liesse sich die Analyse in einer vollkommenen Weise führen. Aber der Umstand, dass neben der strengen formellen Vollendung ein Instrumentalwerk auf Alle eine so bestimmte geistige Anregung factisch ausübt, mag dieselbe sich bei Verschiedenen eines auch noch so verschiedenen Ausdruckes bedienen, sollte doch die stutzig machen, welche der instrumentalen Kunst einen tieferen Inhalt absprechen wollen. Die Aufführung war, wie man von dem Orchester nicht anders erwarten konnte, eine präcise und im höchsten Grade belebte, und gerade hier verdienen die Ausführenden das besondere Lob, nicht gewankt zu haben, weil die früher erwähnte Ungleichheit der Tempoaahme innerhalb des Stückes gerade hier hervortrat. Mit dem Trompetensolo macht man vielfach unnöthige Versuche hinsichtlich der Aufstellung, die auch diesmal eine zu entfernte war; dasselbe soll nicht realistisch, sondern poetisch wirken; Beethoven wollte wohl, dass es aus der Ferne gehört werde, er wollte aber doch vor allen Dingen, dass es gehört werde.

Nun folgte Händel's Debora. Allbekannt ist die bewundernde Verehrung, mit welcher Beethoven die Muse Händel's betrachtete; schon darum war die Wahl eines Händel'schen Werkes bei der Beethoven-Feier eine sehr glückliche, auch wenn nicht gerade Händel durch die Gewalt seiner Chöre der für die grossen Musikfeste fast mit Nothwendigkeit gegebene Componist wäre. Das Oratorium Debora war dem Vorberichte zufolge gewählt worden in Erinnerung an das Aachener Musikfest des Jahres 1834, wo dasselbe ebenfalls und zwar zum Erstenmale in Deutschland zur Aufführung gebracht worden war. Wie uns Chrysander belehrt, war Debora das zweite in der Reihe der biblischen Oratorien Händel's und folgte der 1720 geschriebenen, 1732 wiederaufgenommenen Esther im Jahre 1733. Der Text, nach dem Buche der Richter (4, 5) von Humphreys gedichtet, bietet, auch von der Wahl gerade dieser Erzählung abgesehen, manche Mängel, welche namentlich in der ungenügenden Durchführung der Charaktere beruhen. Händel lässt uns freilich die Schwächen des Textes vergessen. Wenn hervorgehoben wird, dass Debora in Hinsicht auf die oratorische Behandlung sich bereits hoch über das frühere Werk erhebt, und den grösseren Oratorien der letzten Zeit schon ganz ebenbürtig zur Seite steht, so ist hier in erster Linie an die grossen Chöre zu denken, welche in ihrer Ausführung für vier, fünf bis zu acht Stimmen die ganze Gewalt Händel'scher Chöre zeigen, sei es, dass sie den Preis Gottes singen, oder zum Kampfe ermuntern, oder in ernster Bitte Beistand anflehen, oder den Dank für den errungenen Sieg darbringen; was aber hervorzuheben, es zeigt sich schon hier die nachdrückliche Kraft in der Charakterisirung einander gegenüberstehender Chormassen; in treffenden Zügen ist das unruhige und heftige Wesen der Baalspriester den Israeliten gegenüber gezeichnet. Aber auch die Einzelgesänge bieten in diesem Oratorium eine Reihe eigenthümlicher Schönheiten; die tiefdurchdachte, ernste Haltung des Recitativs, namentlich wo es der Träger von Debora's Seherssprüchen ist; die treffende Charakteristik und der hohe melodische Reiz der einzelnen Arien und Ensembles, alle diese und sonstige Vorzüge, deren Ausführung einer berufeneren Feder gebührt, stellen das Werk ohne Frage

in die erste Linie unter den Händel'schen Oratorien. Welche Anmuth und welche Feinheit des Ausdrucks zeigt nicht das Duett zwischen Barak und Debora (Nr. 4), welche hinreissende Kampfesfreudigkeit die Arie Barak's, in welcher edlen und männlichen Weise stellt sich Ahinoam dar — und so würde man noch vieles Einzelne hervorheben können, wenn hier Raum dazu wäre.

(Schluss folgt.)

Henriette Hendel-Schütz.

Ueber diese merkwürdige Künstlerin, deren Name, Leistungen und Lebensschicksale einst Allen bekannt waren, die aber nun ziemlich vergessen ist, sind von einem ungenannten jüngeren Freunde »Erinnerungen« erschienen, denen eigene, von ihr hinterlassene Aufzeichnungen zu Grunde liegen. (Darmstadt, Zernin. 1870.) Diese Aufzeichnungen dictirte die genannte Frau in ihrem Alter einer Schülerin in die Feder, »um die Lügen des Conversationslexikons zu berichtigen«. Ihr Leben war allerdings interessant und buntscheckig genug für Märchen.

Henriette Schüler wurde am 13. Februar 1772 zu Döbeln in Sachsen geboren. Ihr Vater war ein nicht talentloser Schauspieler und sie wurde für denselben Stand gedrillt. Als Henriette zwei Jahre alt war, betrat sie zum ersten Mal die Bühne, über welches Debüt die Künstlerin selber folgenden ergötzlichen Zug berichtet hat. »Es war in einer Oper, die ‚Jubelhochzeit'. Die Souffleuse (sie hiess Clara) kam oft zu meinen Eltern, mein Vater sang ihr dann allemal ein Liedchen mit dem Refrain:

Nun mein liebes Clärchen
Mit den rothen Härchen,
Wann werden wir denn ein Pärchen?

Mein Vater trug mich auf die Bühne und stellte mich vor den Jubelgreis hin; ich aber, kaum die Souffleuse ersehend, nahm mein Schürzchen in die Hand, tänzelte vor ihr her und sang: Nun, mein liebes Clärchen etc. zum grossen Halloh der Zuschauer und zu noch grösserer Bestürzung meines Vaters«. (S. 3.)

An ihrem vierten Geburtstage erhielt Henriette ihre erste Musikstunde von Georg Benda, dem bekannten Kapellmeister des Herzogs von Gotha, dem Componisten der früher viel gegebenen Oper »Medea«, des Melodrams »Ariadne auf Naxos«, des Monodramas »Pygmalion« und vieler anderen Bühnenwerke. Auch der Tanzunterricht begann an demselben Tage, und von jetzt an wurde sie regelmässig in dem Ballet verwendet; ausserdem übernahm sie Kinderrollen und verrieth frühzeitig ihr ungewöhnliches Talent. Ihre erste Kinderrolle war der eine Knabe in Gotter's »Medea«, — demselben Drama, in welchem sie später die Titelrolle sehr oft gab und sowohl den Triumph der rhetorischen wie mimischen Kunst feierte. Unter Leitung des allbekannten Berliner Professors Engel studirte sie Sprachen, selbst die alten, ferner Declamation, Verskunst, Mimik, Geschichte und mit Vorliebe Mythologie. Dieser Unterricht dauerte mehrere Jahre und wurde von beiden Seiten mit grossem Eifer betrieben. Engel's Hauptwerk sind die »Ideen zu einer Mimik«. In dieser Schülerin erzog er sich den praktischen Beleg zu seinen Theorien. Zu einer Jungfrau von seltener Schönheit herangeblüht, beschäftigte sie sich besonders mit dem Schauspiel, aber auch die Oper blieb ihrer Thätigkeit nicht fremd: Zerline in Don Juan und ähnliche Partien waren ihre Hauptrollen.

Mit 16 Jahren wurde sie die Frau des Tenoristen Eunicke; aber in kindischem Unverstand geschlossen, hielt die Ehe nicht lange vor. 1802 verheirathete sie sich mit dem Arzt Dr. Meyer, was von noch kürzerer Dauer war. 1806 nahm sie in Stettin den Militärarzt Dr. Hendel*), der aber schon nach sieben Monaten ein Opfer seines ärztlichen Berufs wurde. In Halle lernte sie den Professor K. J. Schütz kennen und nahm ihn. Jetzt zog sie als berühmte Frau auf Vorstellungsreisen mit ihrem Gatten durch Europa. 1824 endlich trennte sie sich von Schütz, der in diesen »Erinnerungen« schlecht wegkommt und allerdings kein Tugendmuster war.

Gross, wohl unübertrefflich war sie in den plastischen Attitüden. Diese hatte Lady Hamilton (bekannt aus Goethe's ital. Reise und später als Nelson's Geliebte) eingeführt; die Hendel-Schütz lernte die Abbildungen davon 1794 in Frankfurt durch einen Maler kennen und bei ihrer guten Vorbereitung durch Engel und Kenntniss der Alten, leistete sie in der Reproduction der Antike das Ausserordentlichste. Es existirt ein grosses Werk hierüber: »Pantomimische Stellungen von Henriette Händel. 26 Blätter nach der Natur gezeichnet von Jos. N. Peroux, in Kupfer gestochen von Heinr. Ritter, nebst einer historischen Erläuterung von Geh. Legationsrath Vogt. Frankfurt a/M. 1808. Fol. (Preis 2 Louisd'or.)« Sie war so sattelfest in diesen Sachen, dass sie, als 1842 durch König Friedrich Wilhelm IV. die »Antigone« (mit Mendelssohn's Musik) auf die Bühne gebracht wurde und sich über die Art der Aufführung antiker Dramen ein Federkrieg entspann, ein Gutachten und Vorschläge darüber aufsetzte. »Welche dramatische Künstlerin der Gegenwart wäre wohl zur Abgabe eines solchen Gutachtens befähigt?« fragt der Herausgeber mit Recht. Aber selbst der männliche Theil unserer Theaterhelden würde hier schlecht bestehen.

Die Hendel-Schütz ist für musikalische Kreise dadurch noch eine interessante Persönlichkeit, dass sie wahrscheinlich zuerst eine musikalische Begleitung zu ihren lebenden Bildern anwandte. Es war Kaufmann in Dresden, der Erfinder des sogenannten »akustischen Cabinets«, welcher ihre Stellungen zuerst mit einem Harmonium begleitete. Seit der Zeit haben wir lebende oder durchsichtig gemachte Bilder mit mehrstimmigem a capella-Gesang, wie u. a. vom Berliner Domchor und dem Cölner Männergesangverein zu den Bildern der Düsseldorfer Maler. Aber so sehr dies auch bewundert und gepriesen wird, selbst von Musikkennern, die als Autorität gelten (wie denn der verstorbene Prof. L. Bischoff dergleichen sehr zu rühmen pflegte), so können wir doch keineswegs, wie der Herausgeber meint, »gestehen müssen«, »dass eine edlere und eindrucksvollere Verbindung zweier Künste kaum denkbar ist«. (S. 51.) Es ist vielmehr nichts — dieses musikalische Bilderwerk — als das sich Breitmachen der Unkunst mit künstlerischen Mitteln.

Diese merkwürdige Frau starb im Jahre 1849, was wir aber nicht aus dem anonymen Erinnerungsbüchlein, sondern lediglich aus dem bösen Conversationslexikon ziehen können. Der Herausgeber sagt nur, er habe sie 1848 zuletzt gesehen und bald hernach sei sie gestorben! Das ist allerdings eine bequeme Art, Erinnerungen zu publiciren.

*) der, wie wir hier beifügen, aus Halle stammte und zu einer Seitenlinie von Händel's Familie gehörte. Diese Linie schrieb ihren Namen Hendel.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 6. Juli 1870. **Nr. 27.** V. Jahrgang.

Ueber harmonische Ausfüllung älterer Clavier-Musik, hauptsächlich bei Ph. Em. Bach.

Von Dr. E. F. Baumgart.

(Schluss.)

Andr. Sorge (Vorgemach mus. Compos. I, S. 5) spricht »von den *Requisitis* eines Generalbass-Schülers«: »Ich werde dir — anrathen, dass du verschiedene Hand-Sachen, die vor's Clavier von guten Meistern gesetzet sind, worunter meine in Kupfferstich herausgegebene Clavier-Sachen, als Sonatinen, *Praeludia*, Toccaten, Fugen, Suiten etc. hoffentlich nicht die schlechtesten seyn werden, so gut du kannst in die Faust bringest; es geschehe nun ehe du den General-Bass anfängest zu erlernen, oder indem du schon damit beschäfftiget bist«. Er ermahnt dann den Schüler, auf Uebung von Handsachen eben so viel Zeit zu verwenden, wie auf den Generalbass und unterstützt seinen Rath durch das, was »der gelehrte und berühmte Capellmeister Herr Mattheson in seiner kleinen Generalbass-Schule p. 48 u. 49 hiervon schreibet«. Dort heisst es: »Umgekehrt gehen warlich alle die zu Wercke, welche das singende Wesen nur beyher führen oder wohl gar nachholen wollen«. (Der Hieb auf Heinichen ist deutlich.) »Der Generalbass selbst muss beyher geführet, und alsdenn recht angefangen werden, wenn man schon viele Melodien und deren Zusammenhang begriffen hat; auch solche mit einer ziemlichen Art herauszubringen weiss«. Von dem »siebenderley Nutzen«, den Matthesen hiervon verheisst, genügt es nur den sechsten zu erwähnen: »Zum sechsten werden die meisten und gewöhnlichsten Griffe, nebst allen Tonen und deren Haupt-Accorden, bereits unvermerckt vergekommen seyn«. — An einer späteren Stelle (III, 404) sagt Sorge: »Dass man in der lincken Hand nebst dem Basse — eine Mittelstimme führen lerne, — (ein von allen Theoretikern unter der gewöhnlichen Bezeichnung des getheilten Accompagnements hervorgehobener Uebungsgegenstand) — will ich diejenigen Hand-Sachen angepriesen haben, in welchen die lincke Hand 2 Stimmen führen muss, wie uns hierinne der berühmte J. S. Bach, wie auch dessen Herr Sohn C. Ph. E. B., Froberger, Hendel, Kuhnau, Matthesen, Walther in Weymar etc. gute Muster hinterlassen haben«. Noch einmal, S. 416, räth er zum Studium solcher Claviersachen, darunter auch die »des jüngern Bach's in Berlin« (Sorge schrieb dies 1747). Der Schüler »ziehe einen General-Bass heraus und sehe mit Fleiss zu, wie die lincke Hand bey diesem oder jenem Gange sich verhält«. Er schliesst dann: »Das ist fürwahr! der richtigste und beste Weg ein guter *Compositor extemporaneus* und fertiger General-Bassist zu werden«.

Ueberall also Handsachen um des Generalbasses willen, nicht umgekehrt. Der Generalbass wird aus den Handsachen »ausgezogen«, man lernt aus ihnen »die meisten und gewöhnlichsten Griffe nebst allen Tonen und Haupt-Accorden«; man soll eher Handsachen als Generalbass oder doch jene neben diesem spielen. Muss da nicht die für ausreichend geltende Harmonie in den Handsachen vollständig notirt gewesen sein? —

Und Em. Bach selbst hat nicht anders gedacht und gelehrt. Wenige Citate aus seinen Schriften werden seine Stellung zur Sache hinreichend klar machen. Im zweiten Theil der Clavier-Schule, der nur die Lehre vom Accompagnement behandelt, steht S. 3: »Damit man sich zur Erlernung des Generalbasses hinlänglich geschickt mache: so ist nöthig, dass man vorher — (Bach selbst unterstreicht das Wort mit unzweifelhafter Beziehung auf Heinichen) — eine geraume Zeit gute Handsachen spielt. Gute Handsachen nenne ich die, worinnen eine gute Melodie und reine Harmonie steckt, und wobey jede Hand hinlänglich geübt wird«. Hierzu nehme man die Vorrede zum ersten Theil, in welcher Bach die grossen Anforderungen an einen guten Clavierspieler von der blossen Fertigkeit an bis zum richtigen Accompagnement aus einer unbezifferten Bassstimme aufzählt und später (S. 4) sagt: »Wenn ich hiemit der Welt eine Anleitung zum Clavierspielen übergebe: So ist meine Absicht im geringsten nicht, die vorher angeführten Anforderungen an dasselbe nach einander durchzugehen, und zu zeigen, wie man allen diesen besonders ein Gnüge leisten soll. Es wird hier weder von der Art zu fantasiren, noch von dem Generalbasse gehandelt werden. Man findet dieses zum Theil in vielen guten Büchern bereits verlängst ausgeführet. Ich bin hier Willens, die wahre Art zu zeigen, Handsachen mit Beyfall vernünftiger Kenner zu spielen«. — Deutlicher kann wohl kaum gesagt sein, dass zu Handsachen Kenntniss des Generalbasses nicht erforderlich war. Bach selbst will sie mit Beifall vernünftiger Kenner spielen lehren, ehe er noch daran denkt, ein Lehrbuch des Generalbasses zu schreiben. Wenn er nun auch gelegentlich die Harmoniekenntniss als vortheilhaft, ja für gewisse Dinge als unentbehrlich betont, so ist nicht zu vergessen, dass sein Buch nicht blos für den Unterricht

des Dilettanten, sondern auch für die vollständige Ausbildung des Cembalisten von Profession sorgen will. Es heisst allerdings z. B. I, S. 49, § 13 von den Manieren, »dass derjenige, welcher nichts gründliches von der Harmonie versteht, allezeit bey Anbringung der Manieren im Finstern tappet, und den guten Ablauf niemals seiner Einsicht, sondern dem blossen Glücke zuzuschreiben hat«. Aber Bach setzt sogleich hinzu: »Ich werde zu dem Ende allezeit, wo es nöthig ist, den Bass den Exempeln beyfügen«, — d. h. er wird auch für das rechte Verständniss bei denen sorgen, die nichts Gründliches von der Harmonie verstehen. Wir wissen ja schon, dass er den Dilettanten freistellte, davon so viel zu lernen, als sie wollten und befähigt waren, und wer wird denn voraussetzen, jeder Clavierspieler, der nach Bach's Anleitung unterrichtet wurde, sei verpflichtet gewesen, beide Theile von Anfang bis zu Ende theoretisch und praktisch durchzustudiren? Wie viele Dilettanten arbeiten denn heut zu Tage eine grosse Clavierschule bis zu den letzten und höchsten Aufgaben durch? Und in diesen steht nicht einmal etwas Besonderes von harmonischer Theorie, sondern nur Technik! Mache man also nur Bach's zeitgenössische Dilettanten nicht zu lauter perfecten Cembalisten und virtuos durchgebildeten Generalbassisten! Selbst die Accompagnisten *ex professo* waren nicht lauter Bache, wie Sebastian und Emanuel. Man kochte auch damals mit Wasser, und die Mittelmässigen sind allzeit in der Mehrzahl gewesen.

Ich füge endlich eine Stelle bei, die das Gesagte noch erhärten möge. In der Vorrede zu seiner Composition der Gellert'schen geistlichen Lieder schreibt Em. Bach: »Ich habe meinen Melodieen die nöthige Harmonie und Manieren beygefügt. Auf diese Art habe ich sie der Willkühr eines steifen General-Bass-Spielers nicht überlassen dürfen, und man kann sie also zugleich als Handstücke brauchen«. Vergleicht man den harmonischen Satz dieser Lieder, der also nach Bach's Erklärung das »Nöthige« enthält, so wird man ihn von dem in seinen besseren Claviersachen in nichts Wesentlichem verschieden finden. Dieselbe Vollgriffigkeit, Mehr- und Minderstimmigkeit eben so abwechselnd, wie dort, auch die jetzt so schwer verdauliche Zweistimmigkeit! Zugleich wird man auch den Unterschied zwischen steifem Generalbass und guter Begleitung nicht selten augenfällig erkennen, und es ist wohl nicht anzunehmen, dass Bach für seine Clavierwerke keine gute Begleitung verlangt, sondern sie stiefväterlich den steifen Generalbass-Spielern überlassen hat. Bitter hat (I, 147) die ganze Vorrede abdrucken lassen, ohne die citirte Stelle zu beachten. Mir erscheint sie als eins der gewichtigsten Zeugnisse aus dem Munde des Autors, und ich darf meine auf seine eigenen Aussprüche und auf andere glaubwürdige Gewährsmänner gestützte Ueberzeugung wohl so lange festhalten, bis mir bessere Gegenzeugen aufgestellt werden.

Das Oratorium auf der Bühne.

2.

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Blicken wir nun zum Schluss zurück auf die ersten Anfänge der Händel'schen Oratorien und ihre ersten öffentlichen Aufführungen. Es ergiebt sich daraus die bemerkenswerthe Thatsache, dass Händel selber einmal nahe daran war, sein frühestes biblisches Oratorium mit Action auf die Bühne zu bringen.

Das Oratorium **Esther** wurde ums Jahr 1720 für den Herzog von Chandos geschrieben und in dessen Wohnung aufgeführt, natürlich als Concert ohne irgendwelche theatralische Beigabe. Von Pope und Arbuthnot besonders nach französischen Vorbildern (Racine's Athalie u. a.) gedichtet, offenbart es auch noch mehrfach seine Abhängigkeit von diesen, und manches ist ganz und gar bühnendramatisch, z. B. gleich der recitativische Anfang. Eine Aufführung mit Action war daher leicht bewerkstelligt.

Bernard Gates, der Singmeister der königlichen Kapellknaben, liess fleissig von Händel's Werken singen, auch aus Esther, und setzte er sich endlich in den Kopf, das ganze Stück mit Action aufzuführen. Ein Kunstfreund, der die Kleider dazu hergab, war vielleicht auch der Urheber dieses Gedankens. Für die Kapelle passte das Werk musikalisch allerdings um so mehr, weil es von Händel für ähnliche Organe (Männer und Knaben mit Ausschluss der Frauenstimmen) geschrieben und durch solche seiner Zeit bei dem Herzog von Chandos aufgeführt war.

Die Aufführung bei Gates fand am 23. Februar 1732 statt. Burney erzählt nach Mittheilungen von Dr. Randal, dem Professor der Musik zu Cambridge, und Thom. Barrow, die beide an der ersten Vorstellung theilnahmen, folgendes: »Esther wurde aufgeführt mit Action von den Knaben der kgl. Kapelle in dem Hause ihres Meisters, des Herrn Bernhard Gates, in der Jamesstrasse, Mittwoch am 23. Februar 1731. *) Der Chor, bestehend aus den Kirchensängern und den Mitgliedern der kgl. Kapelle, war nach der Weise der Alten zwischen der Bühne und dem Orchester aufgestellt; und der instrumentale Theil wurde hauptsächlich von den Musikfreunden besorgt, welche Mitglieder der [Yenng'schen] philharmonischen Gesellschaft [und der Akademie für alte Musik] waren. Darauf wurde es von demselben Personal in dem Gasthause zu Krone und Anker wiederholt. Bei dieser Vorstellung waren die Rollen auf folgende Art vertheilt:

Esther	Herr John (jetzt Dr.) Randel.
Ahasverus, und erster Israelit	- James Butler.
Haman	- John Moore.
Mardochai, und junger Israelit	- John Brown.
Israelitischer Priester	- John Beard.
Harbonah	- Price Clevely.
Persischer Krieger, und zweiter Israelit	- James Allen.
Israeliten und Hofleute	- Samuel (jetzt Dr.) Howard.
	- Thomas Barrow.
	- Robert Denham.

Bald hernach wurde das Oratorium von eben den Kindern und der übrigen Gesellschaft in dem Gasthause zu Krone und Anker zweimal aufgeführt, auf Verlangen von Herrn Huggins, einem Mitgliede dieser Gesellschaft (bekannt als Uebersetzer des 1757 gedruckten Ariosto), welcher die Kleider dazu hergab. Händel selbst war bei einer dieser Vorstellungen gegenwärtig, und da er seiner Schülerin, der Prinzessin Anna, davon gesagt hatte, wünschte Ihre Königl. Hoheit es im Opernhause auf dem Haymarket von eben den jungen Schauspielern vorgestellt zu sehen. Dr. Gibson aber, der damalige Bischof von London, wollte keine Erlaubniss dazu geben, es auf die Bühne zu bringen, selbst nicht mit dem Buche in den Händen der Knaben. Händel brachte es aber doch im folgenden Jahre auf diese

*) Es war nicht 1731, sondern 1732, was man in Händel Bd. II S. 270—278 näher auseinandergesetzt findet.

Opernbühne, mit Zusätzen zu dem Texte von Humphreys; aber ohne Theaterspiel und ganz auf die Art, wie man seitdem allemal die Oratorien aufgeführt hat. Das von den Kindern vorgestellte Drama bestand nur aus zwei Acten und fing an mit dem Recitativ „*T is greater far*" etc., ganz so wie es ursprünglich für den Herzog von Chandos geschrieben war«. Soweit Burney.

Nicht erst im folgenden, sondern noch in demselben Jahre bewerkstelligte Händel selber eine Aufführung der Esther. Der Anlass dazu war aber nicht eigentlich die Weigerung des Bischofs von London, sondern eine drohende Concurrenz von einer anderen Gesellschaft, welche das durch die Aufführungen der Kapellknaben erregte Interesse benutzen wollte, um ein Geschäft zu machen und daher Esther zum 20. April 1732 in einem Concertsaale aufzuführen ankündigte; »Esther, ein Oratorium oder heiliges Drama — niemals vorher öffentlich aufgeführt!« Dies rief Händel's Abwehr hervor, und am Tage vor jener Aufführung, am 19. April, erschien die Anzeige, dass am 2. Mai im Haymarket-Theater werde gegeben werden »Die heilige Geschichte der Esther, ein englisches Oratorium. N. B. Es wird keine Action auf der Bühne sein, aber man wird das Theater in einer passenden Weise für die Versammlung ausschmücken. Die Sänger und Musiker werden aufgestellt sein wie [im Jahre 1727] bei der Krönungsfeier«. Colman, ein Freund Händel's, der über die damaligen Opernaufführungen des Londoner Theaters Buch führte, schreibt: »Hester, Oratorium oder heiliges Drama, in Englisch; alle Opernsänger in einer Art von Galleria aufgestellt, keine Action, wurde sechsmal gegeben, und war sehr voll«.

Aus obigen Mittheilungen geht nun hervor, dass Händel dem Wunsche der Prinzessin willfahren und Esther auf die Bühne bringen wollte, aber nur im Rahmen jener kindlichen Gesellschaft, welche es durch ihre Privataufführung verkörpert hatte. Von weiter gehenden Absichten ist nichts bekannt. Es liegt indess wohl nahe, dass er vorübergehend in Erwägung zog, ob sich derartige Werke überhaupt mit den vollen Mitteln des modernen Theaters würden darstellen lassen; wir sind aber zugleich überzeugt, dass Händel hierüber schon mit sich ins Reine gekommen war, bevor der eifrige sittenstrenge Bischof Gibson alle weiteren Experimente verhinderte und dadurch indirect veranlasste, dass nun für Oratorienaufführungen derjenige Grund gewonnen wurde, welcher ihnen noch jetzt gehört und in seiner Freiheit und Sicherheit auch für immer verbleiben wird. Um nichts unklar zu lassen, bemerken wir, dass es nicht etwa die Aussicht war, die Kirchensänger würden dadurch mit der Bühne in Berührung kommen, was den Bischof von London zu seinem Verbote veranlasste, denn solches war unter Erlaubniss und Billigung des Hofes längst geschehen; die Kirchensänger, selbst die Kapellknaben, wurden damals allgemein bei den Hofopern-Aufführungen beschäftigt, und was Händel in seinen Opern- wie Oratorien-Partituren als »*the Boy*« — der Knabe« bezeichnet, war niemand anders, als der zeitweilige beste Kapellknabe des Chores der Westminsterabtei; damals z. B. waren es Randal und John Beard, sein langjähriger späterer Tenorist. Nein, es war lediglich das, worüber dem Bischofe die Jurisdiction zustand, die biblische Geschichte an sich; diese konnte er den Componisten, den Musikern nicht entziehen (leider nicht! wie Einige seufzten), aber wenigstens die Theatermenschen als solche, die Schauspieler, sollten sie nicht in ihre Klauen bekommen.

Jedem steht frei, hieraus zu schliessen und, wenn er es vermag, zu beweisen, dass das Oratorium in Folge solcher Hemmniss nicht zu der rechten Gestalt ausgewachsen sei. Wir aber entnehmen vielmehr daraus, dass der geistliche Bannstrahl nicht das Oratorium, sondern das Theater, nämlich die Oper traf und dass es seit dieser Zeit, seit der Gestaltung des Händel'schen Oratoriums als eines Werkes nicht bühnenmässiger sondern ruhender Darstellung, entschieden war, ob die mit Action verbundene Seite des musikalischen Drama so frei und erfolgreich auch zu die höchsten Aufgaben dieses Faches herantreten könne, wie seiner Zeit das griechische Drama. Durch die angedeutete Entwicklung ist dieses nun entschieden verneint, und der letzte Grund davon ist, wenn man es recht betrachtet, ein ganz friedlicher, nämlich die Unzulänglichkeit der Mittel, über welche die Oper verfügt. Das Oratorium daher mit Action auf die Bühne bringen, also, wieweit und wie unvollkommen auch immer, zu einer Oper machen wollen, heisst es erniedrigen: und desshalb dürfte eine etwas lebhafte Abwehr solcher Projecte wohl gerechtfertigt sein. Das Oratorium gelangte durch einen zuerst unbestimmten und dann engen Weg zu seiner freien Höhe. Aber soll es nun in fertiger Gestalt von dieser auf die Bühne kommen, so müsste es jenen Weg wieder zurück gehen und würde dabei sein Bestes einbüssen. In Wahrheit müsste man es in einzelne Theile zerschlagen, um es nur transportiren zu können.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Verzeichniss sämmtlicher im Jahre 1869 in Deutschland und in den angrenzenden Ländern **erschienenen Musikalien**, auch musikalischen Schriften, Abbildungen und plastischen Darstellungen mit Anzeige der Verleger und Preise. In systematischer Ordnung. Herausgegeben von **Adolph Hofmeister.** 18r Jahrgang oder dritter Reihe zweiter Jahrgang. Leipzig, Friedrich Hofmeister. 189 S. in gr. 8. Pr. 28 Sgr.

Wir bringen hier das jüngste jener Verzeichnisse zur Anzeige, welche allen Musikalienhändlern wohlbekannt sind und bei dem täglichen Geschäfte ihre Noth- und Hülfsbücher bilden. Die Veranlassung zu solcher Anzeige könnte schon eine persönliche sein, denn der achtzehnte Jahrgang ist zugleich Adolph Hofmeister's letzter Jahrgang geworden, weil ihn vor wenigen Wochen, am 26. Mai d. J., der Tod ereilte. Adolph Hofmeister war Mitbesitzer der Musikhandlung Friedrich Hofmeister und galt unter seinen Collegen als eine grosse Autorität in der musikalischen Literatur, das will sagen in der Handelsliteratur der Gegenwart, oder noch deutlicher: in dem Leipziger Musikmarkt. Als kleinere periodische Bibliographie liess er bekanntlich die »Monatsberichte« erscheinen, als grössere das Handbuch der musikal. Literatur; vorliegendes Jahresverzeichniss steht zwischen beiden in der Mitte. Alle diese Werke sind von demselben Schlage; es sind Handbücher für den Musikalienhändler, aber für eine wissenschaftliche Bibliographie von geringem Nutzen.

Was unter den »angrenzenden Ländern« verstanden werden soll, deren Musikalien-Productionen hier ebenfalls sämmtlich zu verzeichnen versprochen wird, dürfte schwer zu sagen sein. Zu den angrenzenden Ländern zählen doch auch, soviel wir wissen, Frankreich und Italien; desgleichen Russland, Dänemark u. s. w., überhaupt das ganze Europa mit Ausnahme des äussersten Südosten und Südwesten. Aber von keinem dieser Länder findet sich eine Publikation hier verzeichnet; nicht einmal der Pariser Markt ist aufgenommen. Wo Compositionen französischer Autoren aufgeführt werden, steht weder der Originalverleger noch der französische Preis dabei, sondern ledig-

lich der deutsche Preis und der deutsche Vertreiber. Ein Beispiel:

Gounod, Ch. Compositions. Paris (Berlin, Fürstner).
Marche romaine. 15 Ngr.
20 Mélodies. 1er Recueil. 8. 1 Thlr. 10 Ngr. n.
2me Sinfonie (Es), arr. [wie arrangirt?] 2 Thlr.
Les Troyennes. Rêverie du Ballet de Faust. 12½ Ngr.
Mireille. Opéra, arr. [wie?] gr. 8. 3 Thlr. n.
Entr'Acte et Danse des Bacchantes de l'Opéra Philémon et Baucis. 17½ Ngr.
Roméo et Juliette. Fragments symphoniques. Nr. 1 Juliette au Balcon. Nr. 2 Le sommeil de Juliette à 7½ Ngr.
La Bal. Transcription de do. 12½ Ngr.

Da haben wir also das Jahresverzeichniss von dem, was einer der fruchtreichsten und beliebtesten Pariser Componisten im verflossenen Jahre auf den Markt gebracht hat. Die Unvollständigkeit und armselige bibliographische Fassung leuchtet auf den ersten Blick ein. Der Verfasser verstand also unter »angrenzenden Ländern« diejenigen Musikalien, welche auf den deutschen Markt kamen und hielt sich an diese ihre Gestalt, — warum? weil der Musikalienhändler seinen Bedarf doch nur von dem deutschen Commissionär und nicht von dem Pariser Originalverleger verschreibt!

Das Verzeichniss steht »in systematischer Ordnung«, und dies ist der Grundfehler aller derartiger Bibliographien. Nur eine einzige Art giebt es, Bücher und Musikalien einfach und richtig zu ordnen, und das ist die alphabetische. Doch sehen wir uns Hofmeister's Systematik etwas näher an! Er macht drei Rubriken: Instrumentalmusik — Vocalmusik und — Anhang. (!)

Die Instrumentalmusik steht nicht nur voran, sondern nimmt zwei Drittel des ganzen Verzeichnisses ein; ihre Rubricirung ist bis ins Kleinste durchgeführt und lauten die Fächer wie folgt: »Sinfonien u. s. w. für Orchester [Serenaden u. dgl. hat man hier also unter »und so weiter« zu suchen!] — Ouvertüren und Zwischenacte für Orchester [will man aber Ouvertüren für Pianoforte zu vier Händen haben, so wolle man sich gefälligst zweiunddreissig Rubriken weiter bemühen, denn diese stehen wirklich erst in der 34. Rubrik! wer indess nur über zwei Hände zu verfügen hat und diese mit Ouvertüren beschäftigen will, der kann unter Rubrik 36 das Nöthige finden!] — Tänze für Orchester — Harmonien für Blaseinstrumente — Concerte, Septetten, Sextetten und Quintetten für Violine — Quartetten für Violine — Trios für Violine — Duos für Violine — Solos für Violine — Lehrbücher für Violine — Musik für Bratsche«: so geht es nun weiter durch alle Instrumente und Spielweisen hindurch, selbst die Zither hat drei Rubriken!

Die Vocalmusik sieht dagegen gar armselig aus, sie, welche an innerer Fülle und weitumfassender Gestaltung von jeher die reichste war. Wir haben da nur elf Rubriken, während bei der Instrumentalmusik allein neunzehn Rubriken für Pianoforte aufgezählt werden! Diese elf lauten: »Kirchenmusik aller Art in Partitur und Stimmen — Choralbücher — Oratorien u. s. w. im Clavierauszuge — Opern und Gesangstücke mit Orchester — Gesänge mit Begleitung des Pianofortes und eines anderen Instrumentes — Mehrstimmige Gesänge — Opernmusik im Clavierauszuge — Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte — Gesänge mit Zither — Gesänge mit Guitarre — Lehrbücher und Uebungen für Gesang«. Das ist die ganze Bescherung! Wie man sieht, liegt hier alles willkürlich und wüst durcheinander; nicht einmal die Hauptsachen sind zusammen gehalten, denn die vierte Rubrik bringt »Opern und Gesangstücke mit Orchester«, aber erst drei Rubriken weiter findet man »Opern im Clavierauszuge«. In dieser mehr als stiefmütterlichen Aufstellung tritt die dem deutschen Musikwesen unseres Jahrhunderts ankiebende Unterschätzung des Gesanges aufs neue grell zu Tage.

Vielleicht noch erbaulicher ist das, was der verstorbene Hofmeister »Anhang« nennt. Hierunter befasst er: »Theoretische Werke und Schriften von musikalischem Interesse — Musikalische Zeitschriften — Textbücher — Bildnisse und andere Abbildungen — Photographien in Visitenkartenformat«. Das Ganze füllt vier Seiten, und mit einem wie wuchtigen Material die einzelnen Rubriken gefüllt sind, kann man sich hiernach schon denken. Aber doch wird man es sich kaum denken können, dass die Rubrik »Textbücher« da steht, um mit einem einzigen Operntexte zu 3 Sgr. ausgestattet zu werden! Blicken wir 150 Jahre zurück, so producirten die Operntheater einzelner Städte an Text und Musik jährlich ein halbes Dutzend Werke, und auch jetzt noch liest man, dass das Jahr uns einige Dutzend neuer, zum ersten Male aufgeführter Opern gebracht habe. Wo sind ihre Texte? sie wurden doch sämmtlich gedruckt. Zu welchen Schlüssen müsste man kommen, wenn man in späterer Zeit nach diesem Verzeichnisse unsere gegenwärtige Opernproduction abschätzen wollte! Fast scherzhaft ist es, dass auch in der letzten Rubrik, welche Photographien in Visitenkartenformat aufzählt, nichts steht als ein solches Kärtchen von Rubinstein! und das bei einer Massenproduction in diesem Fache, die jährlich mindestens nach hunderten zählt!

Hoffentlich erscheint es keinem, der an unserm Musikwesen ernsteren Antheil nimmt, überflüssig, wenn wir auch das hier besprochene Product desselben einer Beleuchtung unterziehen. Aber die Sache greift viel weiter und hat eine viel grössere Bedeutung, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Die Uebelstände, welche hier zur Sprache gebracht werden, sind nicht die eines einzelnen Buches und eines einzelnen Mannes, die ein anderer einzelner Mann durch ein anderes einzelnes Buch leicht heben könnte, sondern was hier vorliegt, ist im Ganzen wie im Einzelnen nichts als ein altes Erbübel, welches sich nun schon durch mehrere Geschlechter gezogen hat.

Im Jahre 1817 erschien in Leipzig ein 593 Seiten starker Octavband unter dem Titel: »Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgemein systematisch geordnetes Verzeichniss der bis zum Ende des Jahres 1815 gedruckten Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise«. Es erschien »in Commission bey Anton Meysel« und der »Herausgeber« blieb ungenannt; es war C. F. Whistling, der später selbst eine Musikhandlung etablirte. Zunächst war sein Verzeichniss für den Privatgebrauch bestimmt, aber »der Wunsch, zur Beförderung und Verbreitung der Tonkunst beizutragen«, veranlasste die Herausgabe, wie das Vorwort versichert. Er hatte sein Absehen gerichtet auf diejenigen musikalischen Artikel, »die jetzt noch im Handel zu haben sind« und sagt: »Wir liefern daher den Freunden der Tonkunst hier ein Handbuch, welches die allermeisten und wissenswürdigsten Artikel des heutigen Musikalienhandels (zum Theil auch bis zu diesem Jahre) enthält und zunächst für Deutschland bestimmt ist«. Der chronologische Anhalt fehlt ganz, wenn man nicht etwa das dahin rechnen will, dass hin und wieder bei einem Musikstücke auf die Recension desselben in der damals im höchsten Ansehen stehenden und ohne Rivalen ihr Gebiet beherrschenden »Allgemeinen musikalischen Zeitung« hingewiesen ist. Um eine Ordnung des gesammten Materials nach der Zeitfolge hat Whistling sich nicht bemüht: welche Arbeit wäre dies auch gewesen! und wie fernliegend seinen rein kaufmännischen Zwecken! — In dem Vorworte rechtfertigt er auch noch die von ihm beobachtete »Classification«. Und welche Classification wäre dies etwa? Genau dieselbe, welche wir oben bei Hofmeister's Verzeichniss fanden: und dies ist der Grund, wesshalb

wir hier auf Whistling's Handbuch zurückgeben. Was noch jetzt, im Jahre 1869, für die bibliographische Ordnung der Erzeugnisse unseres Musikmarktes Gültigkeit hat, stammt also schon aus einer mehr als 50 Jahre früheren Zeit. Wahrlich, das muss eine starke Wahrheit, oder auch ein fester Irrthum sein, was sich so lange halten kann.

Im Grunde aber ist es keins von beidem, sondern nur die einfache Folge davon, wenn der sogenannte praktische Mann mit seinen deutlichen, aber beschränkten Zwecken allein ein Gebiet bestellt, welches eigentlich nicht sein eigen, sondern ihm nur in Zeitpacht gegeben ist. Im letzten Grunde gehört die musikalische Literatur nicht dem Musikhandel, sondern der Kunstwissenschaft, und letztere ist daher auch allein berufen, die bibliographische Ordnung derselben vorzunehmen.

Was Whistling-Hofmeister und andere sogenannte praktische Geschäftsleute vorlegen, hat gewissermaassen immer Hand und Fuss. Sie finden die »Classification«, indem sie auf ihre Bücherborte blicken. Da müssen sie Fächer haben, alles andere ist ihnen Nebensache; und was für sich »geht«, bildet auch ein Fach für sich, sei es im übrigen auch noch so winzig und werthlos; was aber kein lebhafter Handelsartikel ist, wird mit Aehnlichem in ein Fach gesteckt, und sei es auch das wichtigste und bleibendste Erzeugniss der Musikliteratur. So hat Whistling für das Horn allein sechs Fächer, aber nur eins »für das Orchester, Sinfonien, Concertanten, Ouvertüren, Entr-actes, Märsche, Tänze, Serenaden, Divertissements etc.«, also für sämmtliche Instrumentalpartituren von Bedeutung! Und unter der Rubrik »Kirchenmusik und Choralbücher« möge man sich auf gut Glück auch die in Partitur gedruckten Oratorien heraussuchen, denn diese kauft doch kein Mensch. Aber etwas anderes ist es mit »Oratorien, Hymnen und Cantaten für das Pianoforte«; dafür hat Herr Whistling ein besonderes Fach. Aehnlich laufen die Opernpartituren blind mit unter »Gesangstücke mit Orchesterbegleitung«; aber »Opernmusik für das Pianoforte« kann man haben soviel man kaufen mag.

Einige dieser Uebelstände hat Whistling sich bemüht später zu verbessern, ohne natürlich das Ganze im mindesten ändern zu können. Im Jahre 1828 gab er im eigenen Verlage von seinem Handbuch eine »zweite, ganz umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Auflage« heraus, 1158 Seiten stark, also um das Doppelte vermehrt. Im Vorworte rühmt er den Beistand, welchen die Hofmeister, Vater und Sohn, die späteren Fortsetzer seiner Verzeichnisse, ihm geleistet hatten. Man findet hier vieles vollständiger, auch sind mehrere Rubriken hinzugekommen. Aber es liegt in der Natur der Sache, dass solche Bücher mit jeder neuen Auflage nicht besser, sondern eigentlich schlimmer werden. Denn was anfangs bis zum Jahre 1817 ging, bringt die 2. Auflage bis 1828 ohne irgend einen chronologischen Anhalt, wodurch das Ganze hinsichtlich der Zeit um elf Jahre unbestimmter gemacht ist. Eine erbauliche Verbesserung! — Dies wirft ein grelles Licht auf den falschen Weg, welchen unsere musikbibliographischen Arbeiten eingeschlagen haben. Es dürfte gerathen sein, ihn endlich zu verlassen und einen besseren aufzusuchen. *Chr.*

Das 47. niederrheinische Musikfest in Aachen, dem Andenken Ludwig van Beethoven's gewidmet,

den 5., 6. und 7. Juni 1870.

(Schluss.)

Das Oratorium »Debora« wurde mit mässigen Kürzungen aufgeführt. Von den vier Sätzen der Ouvertüre wurde nur der erste gemacht, vermuthlich, weil bereits eine Ouvertüre vorbergegangen war; ausserdem war die ganze Rolle der Jael gestrichen, und an zwei Stellen, in welchen dieselbe am wenigsten fehlen zu können schien, in dem Recitativ Nr. 14 und der Erzählung Nr. 60*), war an die Stelle derselben ihr Gatte Haber (als Tenorpartie) gesetzt worden — auch uns ist so wenig, wie dem geehrten Berichterstatter der Kölnischen Zeitung, bekannt, wem diese wunderliche Neuerung verdankt wird, über welche sich auch der Vorbericht nicht ausspricht. Als Uebersetzung war die von Gervinus zu Grunde gelegt; und ausserdem war die von Ferdinand Hiller für die erste Aufführung dieses Werkes im Jahre 1834 vermehrte Instrumentation auch für die gegenwärtige Aufführung wieder benutzt worden. Wir fühlen uns nicht berufen, die über derartige, für Aufführungen bestimmte Bearbeitungen bestehende Meinungsverschiedenheit hier zu entscheiden; Hiller hat seine Ansicht über diesen Punkt selbst gelegentlich ausgesprochen (vergl. seine Aufsätze, Bd. 2 S. 205), und wir haben hier nur zu fragen, ob er die an dieser Stelle betonte Discretion stets geübt hat, kurz wie der Eindruck war. Und da müssen wir aufrichtig gestehen — unbeschadet der Anerkennung des grossen Geschickes und des eingehenden Verständnisses, was bei Hiller selbstverständlich ist — dass uns stellenweise des Guten zu viel gethan schien. In den imitirenden Figuren, durch welche die Begleitung der Arien vermehrt wird, blickt nicht selten der moderne Componist durch; und wenn gar die Singstimme selbst im *unisono* durch ein Blasinstrument, oder der Chor durch Blechinstrumente begleitet wird, wie das mehrfach geschah, so vermochten wir hier den blossen Begriff von Füllstimmen nicht mehr anzuwenden und bedauerten, dass dem reinen Klange der menschlichen Stimme gegen des Componisten Intention ein anderes Tonelement beigemischt war.

Von der Aufführung sagen wir noch wenige Worte; dieselbe ging unter der ruhigen und festen Leitung F. Breunung's durchaus glücklich von Statten. Der Chor zeigte sich wiederum in der ganzen Fülle seines Klanges und bewährte die tüchtigen Vorstudien; stellenweise zeigte sich eine kleine Unsicherheit der Einsätze. Frau Joachim sang die Partie des Barak wiederum mit wahrster und aufs tiefste durchempfundener Charakteristik, und hatte ausserdem in den mannigfaltigen Gemüthslagen, in welchen sich dieser Held befindet, reichliche Gelegenheit, ihre Vielseitigkeit und die herrliche Ausgiebigkeit ihrer Stimme zu zeigen. Man erinnere sich nur, mit welcher Wahrheit so ganz verschiedene Stücke, wie der Aufruf zur Schlacht (Nr. 21) und der Preis des Weibes (Nr. 13) von ihr vorgetragen wurden; und dies findet auf alles Uebrige seine Anwendung. Da war jedes Wort, jeder Ton beseelt, durchdacht, und überall fühlte man die volle künstlerische Kraft, welche das Werk des Componisten nach seiner ganzen Fülle und Eigenart in sich aufgenommen hatte und so in einheitlicher Darstellung den Zuhörern einprägte. Fräul. Orgeni stand sichtlich unter dem Einflusse sowohl dieser herrlichen Leistung als des grossartigen Werkes überhaupt, und erreichte ihre Auffassung auch nicht, was Händel in die Rolle der begeisterten Seherin Debora hat legen wollen, so war ihr Gesang doch bei weitem wärmer und belebter als am ersten Tage. Ueber Herrn Vogl und Herrn Bletzacher beziehen wir uns auf das im Allgemeinen über dieselben Gesagte, was eben mit besonderer Rücksicht gerade auf ihre Leistung in dem Oratorium gesagt war. Auch die kleineren Solopartien (wir erwähnen die des Herolds, von Herrn Göbbels gesungen) waren in guten Händen und halfen das Ganze ihrerseits stützen. —

Das Künstlerconcert des dritten Tages war wieder vorzugsweise dem Andenken Beethoven's gewidmet, und diese Rücksicht hatte auch der Wahl der Sololeistungen einigen Zwang angelegt, den wir um so weniger bedauern, als gerade in dieser Hinsicht auf Musikfesten so vielfach gefehlt wird.

*) Wir citiren nach dem englischen Clavierauszuge von V. Novello.

Eingeleitet wurde das Concert durch die Ouvertüre Beethoven's zur Weihe des Hauses (Op. 124), jenes eigenartige, beim grösseren Publikum weniger gekannte Werk, welches diesmal in einer so vollendeten und klaren Darstellung, wie wir dasselbe noch nie gehört haben, einen allgemein tiefen Eindruck machte. In der That ist es unbegreiflich, wie die grossartige Feierlichkeit des Einleitungssatzes und das unaufhaltsame, sprühende Leben der Doppelfuge, beide auf einfachen und leichtverständlichen Thematen aufgebaut, und in bewunderungswürdig mannigfaltiger Weise behandelt, ihres Eindrucks je verfehlen konnte. Die Ouvertüre, über deren Entstehung Schindler Näheres berichtet, ist bekanntlich 1822 zur Einweihung des Josephstädter Theaters geschrieben. — Den Anfang der Sololeistungen machte Fräul. Orgeni mit — gewiss mit einer seltenen Arie eines wenig gehörten Componisten? seltenen, nun ja, seit dem letzten Aachener Musikfest von 1867 mag sie auf Musikfesten nicht vorgekommen sein — mit der Arie der Agathe aus dem Freischütz. Die Vergleichung, zu welcher die immer und immer wiederholte Vorführung dieser Arie von selbst herausfordert, bestand Frl. Orgeni allerdings glücklich, da ihre Stimme in derselben zu vollster Geltung kam und sie auch das vom Theater her ihr ohne Zweifel wohlbekannte Stück mit Ausdruck, Lebendigkeit und feiner Nüancirung vortrug. Doch thut eine Künstlerin gegenwärtig durch Wahl dieser Arie weder sich einen sonderlichen Gefallen — indem sie nicht gerade den Reichthum ihres Repertoires zeigt — noch dem Componisten, gegen dessen liebliche Weisen man doch nicht gar so sehr abgestumpft werden möchte. Fräul. Orgeni sang später noch das Lied der Mignon (»Kennst du das Land«) von Beethoven, und zwei kleine Liedchen von R. Schumann (Volksliedchen, und »Ich wandre nicht«), die beiden letzteren mit anmuthigem Ausdrucke und reizender Naivetät; man dürfte nur fragen, ob Lieder der kleinsten Gattung und Ausdehnung zu den übrigen Theilen des Musikfestprogramms in richtigem Verhältnisse stehen. Uebrigens erntete Frl. Orgeni einen für ihre Leistungen wohlverdienten enthusiastischen Beifall und musste das Volksliedchen sogar zweimal singen.

Ueber das Beethoven'sche Violinconcert und seine Darstellung durch Joseph Joachim uns jetzt weiter zu verbreiten, würde uns nur zu Wiederholungen dessen veranlassen, was theils von Anderen, theils von uns selbst bei verschiedenen Gelegenheiten gesagt worden, und auch ohne dies jedem, der dasselbe ja von dem ersten der lebenden Künstler gehört hat, hinlänglich bekannt ist. Und doch regt jede erneuerte Vorführung des wundervollen Tonwerks neue Betrachtungen an oder macht die früheren deutlicher und bestimmter. Mit welchem feinen Gefühl weiss Joachim die Nüancen des Ausdrucks, die Entwicklung der verschiedenen Stimmungen zu erkennen und auch der Wahl der Tonfärbung und des Ausdrucks denselben gerecht zu werden! Er erkennt, wo für Andere nur Melodien und technische Fortgänge sind, die leisen Uebergänge der Empfindung, scheidet die zu einander in Gegensatz tretenden Abschnitte, jenachdem sie frohe Heiterkeit, süsse Versenkung, elegisches Träumen und Rückerinnern oder wie man sonst dem Tongehalt mit Worten beikommen mag, ausdrücken und stellt durch die vollendete Kunst der Wiedergabe die Idee des Componisten nicht nur äusserlich, sondern auch innerlich für jeden Fühlenden verständlich dar. Dabei wird in echt künstlerischer Weise überall das vollste Ebenmaass gewahrt, nichts tritt einseitig zum Schaden des Ganzen hervor; und Alles ist durchdrungen von jener einzigen Schönheit und Reinheit des Klanges, in welcher man vom Erklingen des ersten Tones an förmlich schwelgt. Joachim's Spiel, bei dem wir einzelnes Technische weiter nicht hervorheben können, ist congeniales Nachschaffen eines selbständigen Künstlergeistes; nur ein fernerer Ausfluss davon sind die den Geist der Composition ausführenden und von der sichersten Meisterschaft zeugenden Cadenzen, die Joachim dem von Beethoven selbst befolgten Gebrauche gemäss einlegte. Alle die Gegensätze, die man sonst als Technik, Virtuosität, feine Durchbildung, geschmackvollen Ausdruck und anders bezeichnet und einzeln für sich schon mit Freude anerkennt, wo man sie findet, sind hier ausgeglichen und der Höhepunkt erreicht, in welchem alle die verschiedenen Richtungen der Künstlerschaft in höherer Einheit zusammentreffen. Schwache Versuche, um den Eindruck wiederzugeben: man kann eben auch in der Kunst, wo man das Vollkommene vor sich hat, eigentlich nichts weiter thun, als sagen, dass es so ist. — Uebrigens spielte Joachim noch die Sarabande und Bourrée nebst Double aus der Sonate in H-moll von J. S. Bach.

Der folgende Theil des Concerts wurde durch die Leistungen der Herren Bletzscher und Vogl ausgefüllt. Der erstere sang Schumann's Ballade Belsazar und Schubert's Wanderer, beide mit wohldurchdachter und wahr empfundener Declamation. Die Wahl des Herrn Vogl war eine besonders glückliche und legte für seinen Geschmack und seine künstlerische Gesinnung ein vortheilhaftes Zeugniss ab: er trug das selten gehörte und den meisten Zuhörern unbekannte, und doch an Gehalt und melodischem Zauber hervorragende Lied von Beethoven »An die Hoffnung« vor (Op. 94), die zweite Bearbeitung dieses Textes aus Tiedge's Urania (die erste, einfachere trägt die Opuszahl 32), mit einem einleitenden etwas stark metaphysischen Recitativ und in einer freien, den einzelnen Worten sich anschmiegenden Behandlung, der jedoch eine sehr ausdrucksvolle und schöne Hauptmelodie zu Grunde liegt. Herr Vogl, welcher den reichen Gehalt des Liedes mit gutem Verständnisse wiedergab, wird sich ein Verdienst erwerben, wenn er dasselbe der allgemeinen Kenntniss durch seinen Vortrag vermittelt. — Den Schluss des ersten Theils des Concerts bildete das zweite Finale aus dem Fidelio; gewiss war es ein glücklicher Gedanke, nachdem man den Meister von Seiten der ernsten geistlichen Gattung vorgeführt hatte, nun auch das Dramatische repräsentiren zu lassen. Ja man hätte vielleicht, bei dem Vorhandensein so guter Gesangskräfte, noch weiter gehen und noch einige fernere Ensemblesätze, etwa das Gefängnissterzett und das Terzett des ersten Actes, hinzufügen können, wofür ja auf einige der anderen Solovorträge leicht verzichtet werden konnte. Doch wurde wenigstens im zweiten Theile noch der vierstimmige Canon hinzugefügt. Während nun dieser von den vier Solisten vorzüglich gesungen wurde, konnte man nicht sagen, dass die Ausführung des Finales eine in jeder Hinsicht befriedigende war. Vielleicht hätte dem, für die Choreintritte ziemlich schwierigen Stücke eine etwas eingehendere Vorbereitung gewidmet werden können; aber es waren noch andere Uebelstände, die dem Eindrucke schadeten, zu denen wir in erster Linie das seltsam übereilte Tempo des letzten Chores rechnen, durch welches der Charakter einer der edelsten und reinsten Tondichtungen beinahe völlig verwischt wurde. Auf dem Theater mag ein solches — unfaines Jubiliren am Orte, eine solche Eile aus wer weiss was für äusseren Gründen geboten sein; im Concertsaal aber sind wir doch eine grössere Achtung vor dem Genius gewohnt.

Den zweiten Theil des — übermässig langen — Künstlerconcerts eröffnete die Ouvertüre zu Coriolan von Beethoven. Diese, zu dem Collin'schen Trauerspiele 1807 geschriebene Ouvertüre ist wohl unter allen Beethoven'schen so grandiosem Schwunge des Gedankens, an Kraft, Wahrheit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, und endlich an Ebenmaass und Rundung des Ganzen und der Theile die vorzüglichste; ihre präcise und schwungvolle Ausführung unter Breunung's Leitung brachte einen gewaltigen Eindruck hervor. Unter den

Solopiècen des zweiten Theiles, die wir zum grössten Theile bereits genannt haben, haben wir noch den Vortrag von Frau Joachim hervorzuheben, welchen wir wieder, neben dem Auftreten ihres Gatten, als die Krone des Abends bezeichnen müssen. Sie hatte zwei Scenen aus Gluck's Alceste gewählt: den Entschluss der Alceste, für den Gatten zu sterben (Sc. 5) und die denselben besiegelnde Anrufung der Götter (Sc. 7), und sie wusste dieselben in ihrer wunderbaren einfachen Grösse, wie sie Gluck kennzeichnet, mit so eindringlicher Gewalt zur Anschauung zu bringen, dass man für den Augenblick alles Andere vergass und ganz in der Situation lebte. Ein rauschender Beifall folgte auch ihrem Gesange, und mit ihm der Dank aller Freunde des Schönen, welche sich sagen mussten, dass dasselbe von keiner Seite auf diesem Feste in reinerer und vollerer Weise zur Darstellung gekommen war.

Der Schlusschor aus Beethoven's Oratorium Christus am Oelberg — einem Werke, welches wohl die Vernachlässigung nicht verdient, der es neuerdings anheimzufallen scheint — bildete einen geeigneten, freudig-gehobenen Abschluss dieses Concerts und des ganzen Festes, welches im Ganzen und im Einzelnen (da kleine Unebenheiten überall vorkommen und die Gesammtwirkung nicht beeinträchtigen können) seine Aufgabe, den grössten unserer deutschen Tonmeister in diesem seinem Andenken gewidmeten Jahre zu feiern, in würdigster Weise erfüllt hatte. *Dr. H. Deiters.*

Sprechmaschine und Kehlkopfspiegel.

Wer sich die Mühe nicht verdriessen lässt, von Zeit zu Zeit die neuen Erzeugnisse der Spielwaaren-Industrie aufzusuchen, der wird gar oft durch die guten, zuweilen ernst wissenschaftlichen Gedanken überrascht werden, welche jenen behufs des leichten Zeitvertreibes angefertigten Dingen zu Grunde liegen. Auf solche Ideen kam ich neulich wieder, als mir das jüngste Töchterchen meines Freundes eine augenverdrehende Puppe überglücklich entgegenhielt, welche beim Drücken deutlich genug »Papa« und »Mama« rief. Ich hatte schon vor einigen Jahren solch ein sprechendes Spielzeug in einem Pariser Waarenverlag gesehen, und ich dachte gleich damals daran, wie wenige von den durch diese künstlichen Kleinredner vergnügten Kinder- und Elternherzen es ahnen mögen, dass sie diese ihre Freude eigentlich einem »k. k. wirklichen Hofrathe«, ich meine dem genialen, aus Ungarn gebürtigen Wolfgang v. Kempelen verdanken, demselben Kempelen, der durch seinen schachspielenden Automaten gegen Ende des abgelaufenen Jahrhunderts in den weitesten Kreisen bekannt geworden war und der zumeist in Pressburg oder Wien sich aufgehalten hat.

Es sind jetzt gerade hundert Jahre, seit es Kempelen zuerst einfiel, die menschliche Sprache durch eine Maschine nachahmen zu wollen; er war damals noch mit der Anfertigung seines famosen, die Fehler des Gegners stets verbessernden Schachspielers beschäftigt. Um zunächst die menschliche Stimme künstlich ertönen zu lassen, untersuchte Kempelen Alles, was da tönt und schallt, selbst die Maultrommel nicht ausgenommen. Hiebei bemerkte er, wie schon Andere vor ihm, dass die Mundstücke der Clarinette, des Hautbois und Fagots wegen ihrer, wenn auch nur entfernten Aehnlichkeit mit unserer Stimmritze einen Klang geben, der etwas an die menschlichen Laute mahnt. Seine weiteren Untersuchungen dieser Zungenpfeifchen blieben jedoch vorläufig in Hinsicht auf ihre Ausbeutung für die Sprechmaschine, welche er erfinden wollte, ohne directen Erfolg.

Was Kempelen durch sein absichtliches, langjähriges Sinnen und Trachten nicht erlangen konnte, brachte endlich — der Zufall; er hatte einen Ausflug auf das Land unternommen, und als er sich einer Dorfschänke näherte, war es ihm, als ob er ein Kind in dreierlei Tönen abwechselnd schreien hörte. Als Kempelen beim Wirthshause ankam, fand er, dass jenes ihn befremdende Gejammer von einer Sackpfeife herrühre.

An Alles hatte Kempelen bei seinem Studium der tönenden Instrumente gedacht, nur nicht an den Dudelsack; mit Gier machte er sich nun daran, dem Pfeifer seinen Dudelsack abzuhandeln, um sogleich zu einer weiteren Ergründung der merkwürdigen Töne des letzteren schreiten zu können — er konnte jedoch nur ein kleines Schnarrpfeifchen erlangen, das jener Spielmann als Reserve für seine Sackpfeife vorräthig hatte. Mit diesem eilte unser Erfinder sogleich zur Stadt, und nun arbeitete er jahrelang mit dem Feuereifer eines echten, wahren Forschers an der Erfindung einer sprechenden Maschine — er kam endlich glücklich an sein Ziel.

Indem Kempelen als vortrefflicher Beobachter der Natur ihre Griffe ablauschte, gestaltete sich die Sprechmaschine gegen seine eigene ursprüngliche Erwartung höchst einfach. Da war ein Zungenpfeifchen, wie man es in den Kindertrompetchen antrifft, welches die Stimmritze vertrat; eine Windlade ersetzte unsere Luftröhre mit ihren zur Lunge gehenden Zweigen; die Lunge selbst wurde durch einen Blasebalg gebildet, und auch der eigentliche Articulations- und Sprechmechanismus, d. i. der menschliche Schlund, wie er in die Mund- und Nasenhöhle ausläuft, ward künstlich hergestellt.

(Schluss folgt.)

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** Der Erk'sche Männergesangverein, meist aus Lehrern bestehend, beging am 16. d. auf Tivoli die Feier seines 25jährigen Bestehens. Herr Ludwig Erk, der Stifter des Vereins, Musikdirector und Lehrer am hiesigen Seminar für Stadtschulen, hat sich um die Pflege und Hebung eines an das deutsche Volkslied sich anschliessenden Gesanges vielfache Verdienste erworben. Derselbe ist weithin bekannt als Herausgeber mehrerer Sammlungen für Schulen und Singvereine. Ob seine Sammlung deutscher Volkslieder, von welcher vor langer Zeit der erste Band unter dem Titel »Deutscher Liederhort« erschien, von ihm wird fortgesetzt werden, oder ob der Plan definitiv aufgegeben ist, haben wir bisher nicht erfahren können.

✱ Das **Bonner** Fest-Comité zur Säcularfeier des Beethoven'schen Geburtstages hat nun die Einladungen erlassen. Die Feier wird am 11., 12. und 13. September daselbst, in Beethoven's Geburtsstadt, vor sich gehen in Gestalt eines »grossen Musikfestes unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Dr. Ferdinand Hiller aus Köln und unter Mitwirkung des städtischen Musikdirectors Herrn J. v. Wasielewski, sowie Frau Emilie Bellingrath aus Dresden (Sopran), Frau Amalie Joachim aus Berlin (Alt) und der Herren H. Vogl aus München (Tenor), Adolph Schulze aus Hamburg (Bass), Prof. Joseph Joachim aus Berlin (Violine) und Charles Halle aus London (Pianoforte)«. Das Programm besteht für den ersten Tag aus der *Missa solennis* und der C moll-Symphonie; für den zweiten aus der *Eroica* und fünf anderen, meistens instrumentalen Stücken; für den dritten ebenfalls aus fünf verschiedenen Stücken und zum Schluss aus der neunten Symphonie. Eine Kammermusik-Matinée wird am 14. September stattfinden, die also das Fest beschliesst. — Wie man sieht, wird die Feier im Grunde als eine zweite (und hoffentlich verbesserte) Auflage des diesjährigen Niederrheinischen Musikfestes angesehen werden können, da sie in den Hauptsachen dasselbe bringt und auch fast in allen Zweigen dieselben Kunstorgane verwendet. Ob man nicht besser gethan hätte, beide Feste innerlich mehr von einander zu unterscheiden, lassen wir dahin gestellt sein; aber aufgefallen ist uns, dass Herr Ferd. Hiller als der alleinige »Leiter« des musikalischen Festes bezeichnet wird, da wir einer früheren Mittheilung zufolge erwarteten, derselbe werde sich in die Direction mit dem Musikdirector J. v. Wasielewski theilen. Vielleicht ist das auch der Fall, dann ist aber die gewählte Bezeichnung nicht mehr zutreffend, da eine andere als rein musikalische Leitung auch Herrn Hiller nicht zustehen wird. Warum dann die schiefe Bezeichnung? warum nicht einfach: »unter Direction der Herren Hiller und Wasielewski und unter Mitwirkung« etc.? Dann sind unliebsame Reibungen von vornherein beseitigt. Ueberdies feiert die Stadt Bonn das Fest, und es will uns bedünken sie ehre sich selbst, wenn sie ihrem städtischen Musikdirector bei einer Gelegenheit, die nie wieder vorkommen kann, eine möglichst ehrenvolle Stellung anweist. Weil uns die Personen ganz fern stehen, bemerken wir dieses lediglich zur Sache. Und dann noch eins. Wenn die Jungdeutschen in Weimar aus der Beethovenfeier eine Lisztfeier machen, so ist das nun einmal ihre Art; aber eine Ode, Hymne oder Cantate zum Preise der Tonkunst und des Gefeierten zu componiren und aufzuführen, wie dort geschah, scheint uns eine löbliche Sache zu sein. Man hätte auch in Bonn Bedacht darauf nehmen sollen schon der Abwechslung wegen und sei es auch nur, um daran zu erinnern, dass der Lebensbaum der Tonkunst auch unter den classisch-conservativ Fortschreitenden (Gott segne sie!) noch grün ist. Den Dirigenten brauchte eine solche Aufgabe nicht zugewiesen zu werden, sondern am liebsten einem nicht Mitwirkenden, und wir würden es sehr passend gefunden haben, wenn man Brahms zu einer derartigen Composition veranlasst hätte.

ANZEIGER.

[112]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Field, John, Exercices pour le Piano. Nouvelle Edition. 12½ Ngr.
Gade, Niels W., Nachklänge von Ossian. Ouverture f. Orchester. Arrangem. f. Pianoforte u. Violine von Fr. Hermann. 27½ Ngr.
Götz, H., Op. 7. **Lose Blätter.** 9 Klavierstücke. 2 Hefte à 25 Ngr.
Grimm, Carl, Adagio f. 2 Violoncelle mit Begl. des Pfte. 12½ Ngr.
Grossmann, C., Op. 1. **6 Lieder** für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 22½ Ngr.
Nr. 1. *Bitte.* Weil' auf mir, du dunkles Auge.
Nr. 2. Sie liebten sich Beide.
Nr. 3. Sie sprach: O du bist gut!
Nr. 4. Mir ist, als müsstest du empfinden.
Nr. 5. *Die Wasserrose.* Die stille Wasserrose.
Nr. 6. Ein Jüngling liebt ein Mädchen.
Haydn, J., Symphonien. Arrangement für das Pianoforte zu zwei Händen. Neue Ausgabe. **Roth cartonnirt.**
Erster Band Nr. 1—6. 2 Thlr.
Zweiter Band Nr. 7—12. 2 Thlr.
Meister, Alte, Sammlung werthvoller Klavierstücke des 17. u. 18. Jahrhunderts, herausgegeben von E. Pauer. **Zweiter Band.**
Nr. 21. **Frohberger, Joh. Jac.,** Toccata. 7½ Ngr.
Nr. 22. **Sacchini, Antonio,** Sonate in Fdur. 10 Ngr.
Nr. 23. **Hasse, Joh. Adolph,** Allegro. 7½ Ngr.
Nr. 24. **Bach, Wilh. Friedemann,** Sonate in Cdur. 12½ Ngr.
Nr. 25. **Rolle, Joh. Heinrich,** Sonate in Esdur. 17½ Ngr.
Mendelssohn Bartholdy, Felix, Op. 26. **Ouverture** zu den Hebriden. (Fingals-Höhle.) Arrangem. für das Pianoforte zu vier Händen. Hochformat. 1 Thlr.
—— Op. 27. **Meeresstille und glückliche Fahrt.** Ouverture für Orchester. Arrangem. für das Pianoforte zu vier Händen. Hochformat. 1 Thlr.
—— Op. 32. **Ouverture** zum Mährchen von der schönen Melusine. Arrangem. f. das Pfte. zu vier Hdn. Hochformat. 1 Thlr. 10 Ngr.
Mozart, W. A., Die Zauberflöte. Oper in zwei Akten. Partitur. **Elegant cartonnirt.** 7 Thlr.
Paganini, N., Op. 1. **24 Capricen** für die Violine, mit hinzugefügter Begleitung des Pianoforte von Ferd. David. Neue Ausgabe. Zum Gebrauch am Conservatorium der Musik zu Leipzig genau bezeichnet. Heft 1. 2 Thlr. Heft 2. 1 Thlr. 22 Ngr.
Schumann, R., Op. 12. **Phantasiestücke** für das Pianoforte. Hieraus: *Des Abends. Aufschwung. Warum? Grillen* und *Fabel.* Für Pianoforte und Violine bearbeitet von L. Abel. 1 Thlr. 7½ Ngr.
—— **Robert u. Clara.** Op. 37/12. **12 Gedichte** aus Fr. Rückert's Liebesfrühling. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für eine tiefere Stimme. 2 Hefte à 20 Ngr.
—— **Robert,** Op. 98. **Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinens.** Erste Abtheilung. Für Gesang und Pianoforte. Ausgabe für eine tiefere Stimme. 1 Thlr. 12 Ngr.
Weber, C. M. v., Ouverturen (Nr. 1—11) für das Pianoforte. 8. **Roth cartonnirt.** 1 Thlr.
Wohlfahrt, Robert, Op. 43. **Walzer** für das Pianoforte. 12 Ngr.

---

[113] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschien:

Portrait
von
Ludwig van Beethoven

in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach.* Gross Royal-Format. Preis 22½ Sgr.

Dieses Portrait entstand durch Ueberarbeitung der besten früheren Vorlagen, unter besonderer Benutzung der bei Lebzeiten des Meisters abgenommenen Gesichtsmaske; es sei hierdurch allen Verehrern des grossen Meisters bestens empfohlen.

---

[114]

Billige Prachtausgaben.

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,
durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.

Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 3 Ngr. n.

Athalia.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 3 Ngr. n.

Belsazar.*
Clavier-Auszug 1 Thlr. n. Chorstimmen à 2 Ngr. n.

Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 15 Ngr. n. Chorstimmen à 3 Ngr. n.

Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 18 Ngr. n. Chorstimmen à 5 Ngr. n.

Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 15 Ngr. n.

Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Samson.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Saul.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Trauerhymne.
Clavier-Auszug 15 Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 2 Ngr. n.

Indem ich mir erlaube, auf diese **billige und correcte Prachtausgabe** aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die **einzige** Ausgabe ist, welche mit der **Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft** völlig übereinstimmt, weshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

---

[115] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SALAMIS
Siegesgesang der Griechen
von Hermann Lingg
für
Männerchor und Orchester
componirt von
Friedr. Gernsheim.
Op. 10.

Partitur . . . . 1 Thlr. 25 Ngr.
Clavier-Auszug und Chorstimmen . 1 - 25 -
Chorstimmen einzeln . . . . . à — - 2½ -
Orchesterstimmen sind von mir in Abschrift zu beziehen.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 13. Juli 1870. **Nr. 28.** V. Jahrgang.

Otto Jahn.

Mehr als ein halbes Jahr ist vergangen, seitdem der Mann, welcher in höherem Grade als irgend einer vor ihm die geschichtliche Kenntniss der Entwicklung der neueren Musik und ihre ästhetische Würdigung gefördert und in neue Bahnen gelenkt hat, aus dem Leben geschieden ist. Auch diese Zeitung, welche sich als die Fortsetzung des bereits im vorigen Jahrhundert gegründeten Hauptorgans deutschen Musiklebens betrachten darf, hat immer sein lebendigstes Interesse, mehrfach seine thätige Mitwirkung erfahren; dieselbe trägt eine Pflicht dankbarer Verehrung ab, wenn sie noch einmal auf das Wirken eines Mannes zurückkommt, dessen tief eingreifende Erfolge vielleicht nicht immer genügend beachtet, ja in ihrem ganzen Umfange von Manchen nicht erkannt werden. Denn da in der Musik weit mehr, als in den übrigen Künsten, das Interesse sich dem unmittelbaren Genusse, der leicht zu erwerben, dem unmittelbaren Erfolge, der leicht zu erreichen ist, zuwendet, so kann es kaum auffallen, wenn das, was wir den historischen Sinn nennen, bei der Mehrzahl der Musiktreibenden noch erstaunlich wenig entwickelt ist; und gerade in dieser Beziehung bietet der rege Eifer der Gegenwart so mannigfachen und reichen Stoff des Genusses und der Belehrung. Wir erkennen es mit Freuden und haben es öfters betont, wie wir auch die Gegenwart glücklich preisen dürfen wegen der fortgesetzten Productionskraft, die sich in einzelnen trefflichen Künstlern ungeschwächt bewährt. Eine Nation aber, die auf Höhepunkte in allen Gattungen der Kunst zurückblickt, wie sie die Namen Bach, Händel, Mozart, Beethoven darstellen, kann sich nicht beim Genusse des Gegenwärtigen begnügen, sondern hat die Pflicht, sich mit gesammtem Eifer dem Vergangenen und Vollendeten zuzuwenden, Verständniss und Blick zur Aufnahme desselben sich zu schärfen, und die Meister, die ihr Stolz sind, in ihrem ganzen Wesen, ihrem Werden und Schaffen zu begreifen; und die Männer wirken in Wahrheit zum Besten und zur Ehre der Nation, welche ihr den Weg zu diesem Verständnisse bahnen, indem sie durch Mittheilung ihrer Forschungen den historischen Sinn wecken, durch scharfe Beobachtung der künstlerischen Thätigkeit die ästhetische Betrachtung klären. Unter diesen aber hat Otto Jahn, wie wir alle wissen, in erster Linie gestanden.

Wir wollen hier nicht das Leben Otto Jahn's schreiben, welches in seinen Hauptzügen ziemlich allgemein bekannt ist und über das auch wir weitere Data, wie die allen zugänglichen, nicht bringen könnten; wir erinnern nur kurz an die für seine musikalische Ausbildung und Studien wesentlichen Momente. Schon in seinem elterlichen Hause zu Kiel, wo Jahn am 16. Juni 1813 geboren war, bildete die Musik einen Hauptgegenstand der geselligen Unterhaltung, und unter dieser Anregung entwickelte sich früh die hervorragende musikalische Begabung des Knaben. Im Clavierspiel und in der musikalischen Theorie genoss er frühen Unterricht; in letzterer Beziehung verdankte er besonders dem verdienten G. Ch. Apel eingehende Unterweisung und Förderung, dessen Andenken Jahn durch die schöne Schilderung seines Wirkens in seinen gesammelten Werken in pietätvoller Weise geehrt hat. Bald entwickelte sich in ihm das Verlangen, sich ganz der Musik zu widmen; dasselbe fand jedoch damals nicht die Zustimmung seines Vaters. Seine weiteren Gymnasial- und Universitätsstudien in Schulpforte, Kiel (1831), Leipzig, Berlin führten ihm in der tieferen Erkenntniss des Alterthums und seiner Poesie und Kunst Elemente zu, die geeignet waren, seinem dringenden Verlangen nach einer ausschliesslichen Hingabe an die Tonkunst ein Gegengewicht gegenüberzustellen, die ihm reichlichen Ersatz und entsprechende Befriedigung gewähren konnten. Dennoch wiederholte sich noch in seiner Berliner Studienzeit der Kampf zwischen Musik und Philologie. Er setzte seine theoretischen Studien unter Dehn's Leitung fort, gelangte aber hier schliesslich zu der Ueberzeugung, dass sein productives Talent nicht ergiebig genug sei, um als Componist Erfolge von Bedeutung zu erlangen, und wendete sich der Philologie als seinem Berufsstudium zu, ohne jedoch der fortwährenden Anregung, den ihm musikalische Genüsse gewährten, sowie fortgesetzter weiterer Ausbildung in der technischen und historischen Erkenntniss der Musik aus dem Wege zu gehen. »Ich muss bekennen«, sagt er in der Vorrede seines Mozart, »dass mir die Musik jederzeit eine ebenso ernste Sache gewesen ist als die Philologie und dass ich stets bemüht gewesen bin durch gründlichen Unterricht und eifriges Selbststudium mir eine Einsicht in das Wesen der Musik und ihrer Technik zu erwerben«. Reiche Anregung wurde ihm ausserdem in Leipzig zu Theil durch das alles fesselnde Auftreten der Frau Schröder-Devrient, sowie auf seinen Reisen (er hatte 1836 promovirt, und machte von da bis 1839 eine Reise durch Frankreich und Italien) namentlich in Paris durch die glänzenden Opern- und sonstigen Auf-

führungen. Von 1839 bis 1842 lebte er als Docent in seiner Vaterstadt, von da bis 1847 als Professor in Greifswald; an beiden Orten hat er seiner Lieblingsneigung auch praktisch durch Leitung musikalischer Aufführungen Ausdruck geben können. Ein Zeugniss seiner regen Theilnahme am öffentlichen Musikleben aus diesen Jahren ist sein 1841 geschriebener Aufsatz über Mendelssohn's Paulus. Die reichste Anregung aber musste ihm natürlich sein neuer Aufenthalt in Leipzig bieten, wohin er 1847 als Professor der Philologie berufen wurde und wo er bis 1855 verblieb, auch nachdem er 1851 durch den Erlass des Freiherrn von Beust mit Haupt und Mommsen »zum Besten der Universität« entlassen worden war. Die mannigfaltigen öffentlichen Aufführungen der Gewandhausconcerte, der Oper, vorüberziehende Künstler mussten sein lebendigstes Interesse erregen; er gab dasselbe durch kritische Aufsätze kund, welche die Gewandhausconcerte in den Jahren 1853—54, die Opern Lohengrin und Tannhäuser von R. Wagner und die Compositionen von H. Berlioz betrafen und in die »Grenzboten« aufgenommen wurden; mit Ausschluss der erstgenannten fanden dieselben in den gesammelten Aufsätzen wieder ihren Platz. Auch der Aufsatz über Mendelssohn's Elias wurde hier geschrieben; er erschien 1848 in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Von ungleich tieferer Bedeutung aber waren die grossen Pläne umfassender Arbeiten, welche er im Verkehr mit befreundeten Männern theils für sich selbst fasste, theils an seinem Theile fördern half. In letzterer Beziehung muss erwähnt werden, dass er einer der ersten Gründer der Bachgesellschaft gewesen, ja vielleicht, wie wir aus glaubwürdiger Quelle vernehmen, den allerersten Impuls zu diesem grossartigen Unternehmen gegeben hat. Dann aber ist hier der Beginn seiner kritischen Thätigkeit für Beethoven zu nennen, dessen Frucht der 1851 erschienene Clavierauszug der Oper Leonore war; sowie ferner der Plan, die drei Meister Haydn, Mozart und Beethoven biographisch zu behandeln, zu welchem in jenen Jahren durch die Reisen namentlich nach Wien und Salzburg (1852) die Vorbereitungen getroffen wurden. Die Biographie Mozart's wurde bekanntlich in den ersten Jahren seines Lebens in Bonn, wohin Jahn Ostern 1855 als Professor berufen war, vollendet; hinsichtlich der beiden anderen ist es, von vereinzelten Beiträgen abgesehen, bei der Sammlung des Materials geblieben. Auch in Bonn hat Jahn, in den ersten Jahren wenigstens, der öffentlichen Pflege der Musik noch ein thätiges Interesse zugewandt; die niederrheinischen Musikfeste setzten noch einmal seine kritische Feder in Thätigkeit in den beiden ebenfalls in die gesammelten Schriften aufgenommenen längeren Berichten aus den Jahren 1855 und 1856. Auch später noch nahm er an allen hervorragenden künstlerischen Leistungen und an Aufführungen seiner Lieblingswerke lebendigsten Antheil, und die Begeisterung, mit welcher er alles Schöne fort und fort würdigte und genoss, erwies sich auch auf seine Umgebung in belehrender und erwärmender Weise wirksam. Erst in den letzten Jahren machten ihm tiefe Verstimmung und körperliches Leiden diese fortgesetzte Theilnahme unmöglich. Doch fuhr er bis fast ans Ende mit seiner wissenschaftlichen Betheiligung an musikalischen Aufgaben fort; die neu unternommene Gesammtausgabe von Beethoven's Werken fand seine thätige Theilnahme und wurde durch einen inhaltreichen Aufsatz, der den Schluss seiner gesammelten Aufsätze bildet, in die musikalische Welt eingeführt; die Umarbeitung seines Mozart erfüllte einen Theil der Zeit seiner letzten Jahre; kleinere musikalische Mittheilungen und Besprechungen erschienen in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Die vorstehende Uebersicht hat die wichtigsten Leistungen Otto Jahn's auf musikalischem Gebiete in ihrem historischen Zusammenhang gebracht; sie hat, wie wir glauben, auch bereits die Elemente erkennen lassen, aus denen der grosse und eigenthümliche Einfluss Jahn's auf die Förderung der musikalischen Kenntniss wesentlich hervorgehen musste. Wenn der Entschluss, die Musik nicht zum ausschliesslichen Berufe werden zu lassen, zunächst auf der Erkenntniss einer weniger ergiebigen Productionskraft hinsichtlich der musikalischen Composition zu beruhen schien, so stand dies in enger Verbindung mit dem anderen Umstande, dass Jahn's Talent ein weit allgemeineres, oder vielmehr anders geartetes war. Mit tiefster Empfänglichkeit für die Kunst in ihrer Ganzheit, mit angeborenem Sinne für das Wahre und Schöne, mit einer wunderbaren Befähigung, das Kunstwerk in seinem Kerne, seiner tiefsten menschlichen Bedeutung zu erfassen, verband sich in ihm jenes ungewöhnliche Vermögen historischer Anschauung und menschlichen Verständnisses, vermöge dessen ihm im Kunstwerke auch der Künstler mit seinem Fühlen und seiner Absicht menschlich nahe trat. Dabei war er nun zunächst durch die genaue Kenntniss der musikalischen Technik wesentlich unterstützt; dann aber kam schliesslich noch als entscheidendes Moment, als Frucht des philologischen Studiums hinzu die bewunderungswürdige Herrschaft über den gesammten gelehrten Apparat, über die Mittel der historischen Untersuchung, sowie endlich die im Charakter wurzelnde Strenge und Gewissenhaftigkeit in der Handhabung derselben bis zu der Erreichung des Zieles. In der Vereinigung dieser Eigenschaften war der grosse Einfluss, den Jahn in dem Gebiete der musikalischen Forschung geübt hat, wesentlich begründet. Auch ist aus Vorstehendem klar, dass dieser Einfluss nur aus dem ganzen Zusammenhange der Jahn'schen Wirksamkeit begriffen werden kann. Nichts wäre thörichter, als die verschiedenen Gebiete, auf welchen Jahn arbeitete, als innerlich geschiedene und nur zufällig zusammengekommene aufzufassen. Wer genau auf die allenthalben ihn leitenden Principien, auf die in seinen sämmtlichen Arbeiten herrschende Methode achtet, wird, auch ohne Jahn persönlich gekannt zu haben, leicht erkennen, dass vollkommenste Einheit in allem seinen Streben herrschte, welche in der echten Begeisterung für die Kunst, dem vollen Verständnisse ihrer Erscheinungen und dem Streben, dieselben historisch zu überblicken, ihre Wurzel hatte; erstere in sich zu klären, bot ihm der durch die reichen Anschauungen in den verschiedenen Künsten erweiterte Blick die fruchtbarste Gelegenheit; letztere zu erfolgreichem Ziele zu führen, hatte ihn die strenge Methode philologischer Arbeit gelehrt. So waren Ziel, Mittel, leitende Principien für ihn überall dieselben, mochte er einen älteren oder neueren Dichter, ein Werk der bildenden oder tönenden Kunst zum Gegenstande seiner Betrachtung wählen. Die umfassende Anschauung, die ihn vor Verkennung der Grenzen der einzelnen Kunst schützte, der scharfe, klare Verstand, der ihn vor allem Phantastischen und Halbdurchdachten bewahrte, der ernste Wahrheitssinn, der sich nirgendwo mit Scheingründen und blendenden Resultaten begnügte, sondern rücksichtslos in die Tiefe drang, um festen Boden zu gewinnen, mochte auch das Resultat eben nur das negative sein, dass derselbe im gegebenen Falle nicht zu gewinnen sei — alle diese Eigenschaften mussten, wohin sich die Thätigkeit wandte, reiche Frucht und Belehrung bringen; im Gebiete der musika-

lischen Kunst, in welchem sie bis dahin überhaupt sich so nicht zusammengefunden hatten, mussten sie geradezu als bahnbrechend erscheinen. Otto Jahn ist es gewesen, welcher die Gesetze historischer Forschung auf musikalischem Gebiete zuerst anwenden gelehrt hat. Es fehlte auch früher nicht an lexikographischen Sammelwerken, an Gesammtausgaben der älteren Meister, an Biographien einzelner Musiker, ja nicht einmal an umfangreich angelegten Geschichten der Musik; aber wie selten fand sich bei denselben die bei anderen wissenschaftlichen Gegenständen als selbstverständlich vorausgesetzte Richtung auf Vollständigkeit und Treue der Erforschung, auf gewissenhafte Scheidung des Wahren vom Falschen, auf sorgfältige Wahrung des Ueberlieferten! Ja auch die mit eindringendem Fleisse auf Erkenntniss grösserer Gebiete sich richtenden Forscher, wie weit blieben sie zurück vor der Aufgabe einer unbefangenen Hingebe an den Stoff, einer unbestechlichen Erforschung des Wahren, einer unbefangenen Anschauung des Kunstwerks als solchen. Man wird uns aus der Zeit vor dem Erscheinen von Jahn's erstem Bande von Mozart schwerlich ein Werk namhaft machen können, welches in gleich vollständiger Weise die verschiedenen an die Darstellung eines Künstlerlebens und einer wichtigen Kunstepoche zu stellenden Anforderungen befriedigte.

Wir suchen das Gesagte durch Betrachtung von Jahn's einzelnen Leistungen auf musikalischem Gebiete etwas näher zu begründen, und die Art und Weise seiner kritisch-philologischen, seiner historischen und seiner ästhetisch-kritischen Thätigkeit an denselben uns klar zu machen.

Dass die Grundsätze, nach welchen wir den Text der alten Classiker herzustellen und von Verderbnissen zu reinigen suchen, auch auf die musikalischen Kunstwerke anzuwenden sind, dass die Methode und die Gesetze dieselben sind, und nur die äusseren Mittel der Erforschung sich nach der speciellen Natur der Aufgabe anders gestalten: das hat unseres Wissens zuerst Jahn mit Klarheit ausgesprochen und durchzuführen unternommen. Schon früher hatte Schumann an ein paar in die Augen fallenden Beispielen gezeigt, dass auch bei den Componisten unserer Zeit eine Reinigung der Ausgaben von überlieferten Fehlern Noth thue. Wie sehr diese Verderbniss, die uns in den alten Autoren nicht auffällt, in den neueren Musikern bereits um sich gegriffen, hat Jahn noch einmal in seinem Aufsatze »Ueber Beethoven und die Ausgaben seiner Werke« S. 309 betont, und sich gleichzeitig über die Grundsätze der philologischen Kritik, welche hier wie dort gleichmässig gelten, ausgesprochen. »Ihre Aufgabe ist es, das Werk eines Schriftstellers — oder Musikers, welches durch mechanische Vervielfältigung, Abschrift oder Druck, verbreitet und fortgepflanzt und nothwendig durch die wiederholte Vervielfältigung, zufällig oder absichtlich, mehr oder weniger entstellt worden ist, in der Gestalt wiederherzustellen, wie es der Urheber abgefasst hat.« Daher ist die Ueberlieferung zu prüfen, als deren Träger in erster Linie die Urschrift, daneben autorisirte Abschriften und Drucke, und bei Musikstücken auch Stimmen, welche durch den Componisten corrigirt sind, zu gelten haben. Aber auch der Ueberlieferung gegenüber giebt es hier eine Conjecturalkritik, wo aus äusseren oder inneren Gründen offenbare Fehler nachzuweisen sind; ihre Handhabung setzt natürlich technische und historische Kenntniss des Gegenstandes voraus. »Wer nun mit so geschärftem Blick, mit sicherem Takt, vertraut mit seinem Meister an die Prüfung derjenigen Stellen herantritt, in welchen die Lesart nicht einstimmig überliefert ist, der wird im Stande sein zu entscheiden, was unmöglich vom Autor herrühren könne, und was er geschrieben haben könne, in vielen Fällen, was er geschrieben haben müsse, in den meisten, was er wahrscheinlich geschrieben habe.« Namentlich bei willkürlichen Aenderungen oder Besserungen der Correctoren u. a. wird die Thätigkeit erschwert: nur durch sorgsame Ausgleichung des Subjectiven und Objectiven muss sich hier allmälig eine bewusste kritische Methode bilden. Jahn weist die so festgestellten Grundsätze an verschiedenen Stellen Beethoven's nach, unter welchen die beiden Takte im Scherzo der C moll-Symphonie, sowie die beiden ausgefallenen Takte des letzten Quartetts in F-dur eine gewisse Berühmtheit erlangt haben. In dieser Beziehung hat er in seinem Clavierauszuge der Leonore ein bleibendes Muster aufgestellt, in einem Werke, in welchem er zugleich den Verehrern Beethoven's die bisher nicht vergönnte Kenntniss der ursprünglichen Gestalt des Fidelio eröffnete. Bekanntlich war Fidelio, oder wie Beethoven die Oper nennen wollte, Leonore, 1805 zuerst in Wien aufgeführt worden, und zwar mit ungünstigem Erfolge. Mehrfach gekürzt und umgearbeitet, gelangte sie 1806 zum zweiten Male auf die Bühne; in dieser Gestalt kamen auch andere Gesellschaften in den Besitz der Oper, wie die Berliner Bühne, die Seconda'sche Truppe, und einen (nicht vollständigen) Clavierauszug dieser zweiten Bearbeitung gab Beethoven 1810 bei Breitkopf und Härtel heraus. Endlich folgte 1814 Fidelio als dritte Bearbeitung, nach dem von Treitschke umgearbeiteten Texte. Jahn hat sich nun die Aufgabe gestellt, von den beiden früheren, bis dahin völlig unbekannten Bearbeitungen eine Anschauung zu gewähren. Er löst dieselbe in der Weise, dass er den vollständigen, von ihm neu gearbeiteten Clavierauszug der zweiten Bearbeitung giebt, und dabei die Varianten der ersten Bearbeitung theils in oder unter dem Texte, theils in Anhängen mittheilt. In acht philologischer Weise beschreibt er in der Vorrede die Hülfsmittel, die ihm dabei zu Gebote standen, und die Art, wie er sich derselben bedient: man sieht, wie er sich in den älteren Partiturabschriften, in den an auswärtige Bühnen gesandten Stimmen die ältesten und treuesten Quellen verschafft, wie er dieselben bis ins Einzelne prüft, vergleicht und der Hand des Componisten nachgeht, und mit wie feinem Takte er sein Urtheil über die Motive der Aenderung in der späteren Bearbeitung, der man nur zu oft den Zwang der Kürzung anmerkte, ausspricht. In dieser Weise müssen die Erläuterungen zu den einzelnen Nummern als Muster für alle ähnlichen Arbeiten betrachtet werden. Indem Jahn nun an den geeigneten Stellen auch auf die Verschiedenheiten der dritten Bearbeitung, des uns bekannten Fidelio hinweist, übersieht man hier die drei Bearbeitungen und gewinnt dadurch die belehrendsten Aufschlüsse über die Art wie Beethoven arbeitete. Wenn daneben die historischen Bezüge mit genauester Kenntniss der Quellen und strenger Kritik des Ueberlieferten aufgedeckt werden, wenn der Clavierauszug uns in jedem Takte den der musikalischen Technik im Einzelnen kundigen Mann verräth, so vervollständigen diese Wahrnehmungen eben nur das Bild des in jedem Momente aus dem Vollen und Ganzen arbeitenden Forschers. Der Gewinn aus dieser Arbeit musste daher ein seltener und bedeutender sein; der Einblick in Beethoven's Werkstatt, die Bekanntmachung mit den früheren oft an Schönheit hervorragenden Bearbeitungen sind Jahn's wesentliche Verdienste.

(Schluss folgt.)

Das Oratorium auf der Bühne.

2.
Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Schluss.)

Was ein Tonsetzer im Gange und oft unklaren Drange der Entwicklung mit seinen eigenen Werken vernimmt, um ihnen die entsprechende Kunstgestalt und Heimath in der Welt zu schaffen, ist seine Sache, und Niemand hat direct drein zu reden. Jeder kann mit seinen Kunstversuchen nach Gefallen experimentiren: Andere haben lediglich das Resultat abzuwarten und nur zu wachen, wenn zum Schaden bestehender, bewährter Werke und Verhältnisse über die Schnur gehauen wird. Aber was sich schliesslich gestaltet und in der Welt festgesetzt hat, nachdem der Meister seine Hand davon gezogen, soll ein Anderer nachträglich nicht ändern und meistern, sondern in seiner ganzen Eigenthümlichkeit bestehen lassen. So nur erfüllt sich der Zweck der Kunst, welcher kein anderer ist als der, das ganze Leben in seiner vollen Tiefe und Breite künstlerisch zu gestalten und durch solche Gestaltung wie in einem zweiten Dasein zu verewigen. Wahrer Genuss Erhebung und Belehrung hängen nur hieran. Alles was dem nachtheilig ist, muss daher aufs sorgfältigste vermieden, aufs bestimmteste ferngehalten werden.

Wenn Mendelssohn (von den erwähnten gröberen Experimenten eines Lacy abgesehen) den Israel für eine Aufführung mit Bildern herrichtete, so ist dies nicht zu billigen, weil das Werk auf dieselben in keiner Hinsicht angelegt ist und dadurch (von allem weiteren abgesehen) nothwendig zerstückelt werden muss. Man könnte aber von vorn herein durchaus nichts dagegen haben, wenn Mendelssohn ein eigenes oratorisches Werk, den Paulus also, damals schon componirt und bei jener Gelegenheit mit Bildern u. dergl. zuerst aufgeführt hätte, denn diese Neuerung wäre vielleicht für die Kunst von Nutzen gewesen. Nachdem solches aber nicht geschehen ist, nachdem auch Mendelssohn, was die Gestaltung und Art der Aufführung betrifft, auf der bisherigen oratorischen Bahn blieb, hat Niemand das Recht, mit seinem Paulus nun nachträglich zu thun, was er selber nicht gethan und in keiner Weise vorbereitet hat.

Die Sache an sich ist klar genug und insofern könnte Mancher meinen, viele Worte seien überflüssig. Aber sie ist zugleich durch Nebenumstände sehr verwickelt, desshalb wird eine allseitige Beleuchtung doch ihren Nutzen haben. Indem ich diese mit hauptsächlicher Berücksichtigung derjenigen Werke unternahm, welche hier die Norm bilden, der Händel'schen, bin ich in dem Widerstande gegen die theatralische Aufführung derselben allerdings etwas aus der Art geschlagen, denn die bisherigen Biographen Händel's gefielen sich im Gegentheil gerade in der Vertheidigung einer solchen Art der Aufführung, wovon schliesslich noch einige Beispiele angeführt werden mögen. Herr Schölcher schreibt u. a.: »Nach meiner Meinung sollten Oratorien nicht in reguläre Dramen umgestaltet werden, weil es in dem Falle nöthig sein würde ein fremdes Element in sie einzuführen. Diese grossen Werke müssen gelassen werden, wie sie sind, bildend, wie sie thun, einen neuen Stil, ein Ding für sich, welches weder ein Concert noch eine *Opera seria* ist. In der That sollten sie in ihrer ganzen vollen Gestalt gegeben werden, bloss [!] mit Kostümen, Scenen und Action, auf welche Weise vermieden würde sie zu Theaterstücken zu machen und wobei sie doch alle Vortheile der Bühne für sich hätten«. (*Life of Handel* S. 112.) Wir fürchten nur, dass sich der verehrte Mann in keinem einzigen Falle deutlich gemacht hat, wie das Oratorium es anfangen sollte, alle Vortheile der Bühne an sich zu ziehen, ohne damit doch selber ein Bühnenstück zu werden. Man sieht leicht, dass sein letzter Satz das wieder aufhebt, was die beiden ersten postuliren, und nachgerade dürften nur Wenige noch bezweifeln, dass die stileigne Selbständigkeit des Oratoriums eben dann am besten gewahrt ist, wenn dasselbe verschmäht, mehr mit der Bühne gemein zu haben als die Gesetze dramatischer Gestaltung bei denjenigen Worten und Scenen, welche ihrem Charakter zufolge eine derartige Behandlung erfordern.

Schon der erste Lebensbeschreiber Händel's, Mainwairing (dessen Werkchen im Jahre 1760, bald nach Händel's Tode, erschien), fasst so ziemlich alles zusammen, was für die theatralische Action der biblischen Werke gesagt werden kann. Seine Worte lauten: »Da die bemerkenswerthesten Charaktere, Ereignisse und Vorfälle, welche die heilige Schrift enthält, in diesen feierlichen Musikstücken vorzustellen beabsichtigt wird, so entspricht es ihrer Natur ebenso wohl, in Action dargestellt, als gesungen und gespielt zu werden. Aber die Heiligkeit des behandelten Gegenstandes liess selbst die Composition dieser Stücke in den Augen Mancher beinah als Profanation erscheinen. Was solche Meinung beförderte, war vielleicht dies, dass die meisten Sujets unserer Opern aus der weltlichen und fabulösen Geschichte genommen sind. Und obwohl der Musik gestattet wurde, dem Gottesdienste ihre Beihülfe zu leihen, schien es doch eine gefährliche Neuerung, ihr das weitere Privilegium zu geben, nun religiöse Gegenstände auch an Orten der Unterhaltung in ihr Gefäss zu fassen. Denn hierdurch schien eine Art von Alliance zwischen zwei Dingen hergestellt, welche man gewöhnlich als in einer natürlichen Feindseligkeit gegen einander begriffen ansah, zwischen der Kirche und dem Theater. In früheren noch engherzigeren Zeiten würden Oratorien überhaupt nicht geduldet sein. In unseren glücklicheren Tagen war das Vorurtheil zwar nicht einflussreich genug, um diese edlen Vorstellungen ganz zu unterdrücken, aber doch so stark, um sie zu verderben. Denn sind nicht dieselben Gründe, welche die Oratorien überhaupt erlauben, auch genügend ihre Darstellung durch Action zu rechtfertigen? Würden nicht Action und Geberden, mit passenden Kleidern verbunden, diese Vorstellungen vollkommener und eindringlicher und folglich die Unterhaltung auch vernünftiger und veredelnder machen? Vorausgesetzt, dass keine unpassenden Charaktere in dieselben eingeführt würden (was leicht zu vermeiden wäre), müsste schwer zu sagen sein, welche sonstige Ungehörigkeiten daraus entstehen würden. Dies ist gesagt mit völliger Unterordnung unter das Urtheil der Kenner.« (*Memoirs of the life of Handel* S. 127—129.) Er spricht im Grunde nur gegen das Verbot, biblische Historien auf die Bühne zu bringen, und da er selber ein Geistlicher war, macht eine solche Freisinnigkeit seinem Verstande alle Ehre. Aber er vergass, dass die »früheren engherzigen Zeiten« für dieses Gebiet überhaupt nicht vorhanden gewesen sind, dass vielmehr nicht nur das Mittelalter, sondern selbst die erste Zeit der Oper, namentlich in Deutschland, die Bibel ebenso frei behandelte, wie Ovid's Metamorphosen. Wenn trotzdem keine bleibenden geistlich theatralische Bühnenwerke entstanden, so muss die Ursache davon wohl anderswo gesucht werden.

Wir haben gefunden, dass sie in der Sache selbst liegt, also in künstlerischen Verhältnissen, die zu ändern in keines Menschen Belieben oder Macht steht und denen als unabänderlichen Gesetzen zu folgen hier die beste Weisheit

ist. Homer's epische Dichtung ist gewiss voll Leben und Handlung und gewährte den späteren griechischen Künstlern, dramatischen wie bildenden, eine unerschöpfliche Anregung. Aber seine Helden zu kostümiren und die am meisten dramatischen Episoden seiner Gedichte *in natura* der Bühne einzuverleiben, ist dennoch den Griechen niemals eingefallen. Wie sollte es auch? waren doch Homer's Göttergestalten, seinen Andeutungen zufolge, von einer Grösse, welche die der gewöhnlichen Menschen um das Zehnfache überragte. Nun, das Oratorium steht in einem ähnlichen Maassenverhältnisse zu unserer Bühne, sobald es auf dieselbe gebracht, also — in welcher Form auch immer — in eine Oper verwandelt werden soll. Man stehe daher ab von allen Versuchen, welche näher oder ferner dahin führen, und lasse dem Oratorium was des Oratoriums ist. *Chr.*

Mendelssohn's Wirksamkeit als Musikdirector an Immermann's Theater in Düsseldorf. 1833 — 1834.

Von einer in zwei Bänden erschienenen, durch G. zu Putlitz herausgegebenen Publication über Immermann, unter dem Titel: »Karl Immermann. Sein Leben und seine Werke, aus Tagebüchern und Briefen an seine Familie zusammengestellt« (Berlin, W. Hertz. 1870.), enthält der zweite Band auch Nachrichten über das kurze Zusammenwirken von Immermann und Mendelssohn an dem Theater zu Düsseldorf. Wir lassen die in mancher Hinsicht lehrreichen Mittheilungen hier folgen.

Im Jahre 1833 fand das Rheinische Musikfest in Düsseldorf statt und Mendelssohn war der Dirigent desselben. »Mendelssohn's Anwesenheit war diesmal besonders bedeutungsvoll für Immermann, denn sie gab einem schon früher entstandenen Gedanken neue Nahrung. Die Wirkung der unter seiner Leitung ausgeführten Instrumentalmusik war eine so vorzügliche gewesen, dass sie dem jugendlichen Meister reiche Lorbeern eingetragen und den Antheil an seiner liebenswürdigen Persönlichkeit zu einer wahren Begeisterung gesteigert hatte. In Folge dieser Eindrücke sprach sich von vielen Seiten der Wunsch aus, so seltene Gaben Düsseldorf zum festen Gewinn werden zu lassen, und man trug dem Künstler die Stelle eines städtischen Musikdirectors an. Mendelssohn nahm dieselbe unter der Bedingung an, nur für einige Jahre gebunden zu sein, und verpflichtete sich für diese Zeit die katholischen Kirchenmusiken und den Singverein zu leiten. Immermann, der um diese Verhandlung wusste, suchte dahin zu wirken, dass man Mendelssohn gleichzeitig auch für das Theater zu gewinnen suche, aber es gelang ihm in der Unruhe der Festzeit weder die Sache selbst mit Jenem genügend zu besprechen, noch den Eifer der Freunde dafür anzuregen. Man behielt die weitere Entwickelung der Bühne zwar fortgesetzt im Auge und gab Immermann darin Recht, dass sie nur in geeigneter Weise fortgehen werde, wenn es gelänge auch das Orchester und die Oper zu heben, doch versäumte man den Augenblick, in dem es möglich gewesen wäre, auf die geeignete Weise etwas dafür zu thun. Grosse Virtuosen konnte man nicht bezahlen, auch war von ihnen kein wahrhafter Gewinn zu erwarten; Alles musste von der richtigen Leitung und Ausbildung mässiger Kräfte abhängen. Wer wäre für eine solche befähigter gewesen als Mendelssohn? Trotz der augenblicklichen Versäumniss gab Immermann die Hoffnung übrigens nicht auf, diesen für das Unternehmen zu gewinnen, und betrieb um so dringender die Bildung des grossen Theatervereins, auf welchen der bisherige nur provisorisch hingearbeitet hatte. Es sollte derselbe das Theater aus einem Privatunternehmen zu einer städtischen Anstalt machen, und man hoffte mit Unterstützung der städtischen Behörde eine Art von Regel und Aufschwung in das Institut zu bringen. . .

»Endlich kehrte Mendelssohn aus London zurück, wohin er nach dem Musikfeste gegangen war. Er erfreute Immermann durch Jugend und Frische, und als dieser ihm bei einem Nachmittagsbesuche das Theaterproject mittheilte, zeigte er sich sehr günstig dafür gestimmt. Wenige Tage vor seiner Ankunft war in einer Generalversammlung des Theatervereins der Ausschuss gewählt worden, und die Sache also wieder um einen Schritt weiter gekommen.«

Immermann's Herbstreise brachte zunächst einen Stillstand in die Verhandlungen.

»Felix Mendelssohn, der schon im October [1833] sein Amt als städtischer Musikdirector angetreten hatte, war in den Theaterverein getreten und in den Ausschuss gewählt worden. Er und Immermann bildeten seitdem das artistische Comite zur Leitung der Mustervorstellungen, deren erste der Don Juan sein sollte. Die Proben zu dieser Aufführung wurden gleichzeitig mit denen zu Egmont betrieben, und Mendelssohn, dessen junge Autorität erst Wurzel schlagen musste, hatte viel Tracasserien mit den Sängern. Als diese überwunden waren und die Oper aufs sorgfältigste vorbereitet zur Aufführung kam, brach bei der Vorstellung am 19. December in stürmischer Weise der Widerwille hervor, den ein höheres Streben immer in der Masse finden wird, die sich nicht in ihrer hergebrachten Indolenz und Behaglichkeit stören lassen will. Die Erhöhung der Preise, die man für die Mustervorstellungen eingeführt hatte, gab den äusserlichen Vorwand zu den gemeinen Demonstrationen, welche die Aufführung störten. Pfeifen, Trommeln und Geschrei aus dem Publikum beim Beginn des zweiten Actes nöthigten den Regisseur zu verschiedenen Malen, den Vorhang wieder fallen zu lassen, so dass Mendelssohn schon im Begriff war, den Taktirstock niederzulegen. Da gelang es endlich beim fünften Aufziehen den ordentlichen Leuten durchzudringen und die Ruhe so wieder herzustellen, dass unter tiefer Stille und bei steigendem Applaus weiter gespielt werden konnte. Als am Schluss Alle gerufen wurden, erschien dennoch Niemand. Mendelssohn erklärte, er werde die Oper, zu deren nächster Vorstellung alle Billets schon verkauft waren, nicht dirigiren, wenn nicht zuvor das Personal und er selbst Satisfaction erhielten; wiederum erklärte das Orchester, es werde nicht spielen, wenn er nicht dirigire; der Schauspieldirector jammerte über den Ausfall der gehofften Einnahme; Immermann war empört gegen das Publikum. Die allgemeinste Verwirrung herrschte, und die zweite Aufführung der Oper wurde vor der Hand ausgesetzt. In den nächsten Tagen war in Düsseldorf von Nichts die Rede als von dem Theaterscandal, die halbe Zeitung war voll Anzeigen darüber. Endlich nannte sich der Urheber der Störungen, es war ein Regierungssecretär, der vom Präsidenten stark gerüffelt wurde, eine Maassregel, die auch von anderen Chefs angewandt wurde, wo ihre Untergebenen der Theilnahme überführt oder verdächtig waren. Nachdem auf der anderen Seite der Verein zur Beförderung der Tonkunst ein Manifest erlassen, worin er um die Wiederholung der Oper bat, zeigte das Theater-Comité an, dass es sich sogleich auflösen werde, wenn wieder die geringste Unterbrechung in seinen Vorstellungen stattfände, kündigte aber die verlangte Oper an, die auf das glänzendste vor sich ging. Mendelssohn wurde mit vielem Applaus empfangen, das Publikum rief nach einem Tusch, der dreimal gebracht ward; dann folgte fast andächtige Stille, nur von dem lebhaftesten Beifall unterbrochen, der alle einzelnen Nummern begleitete.«

Weiterhin dirigirte Mendelssohn in der Reihe dieser Mu-

stervorstellungen Egmont mit Beethoven's Musik, bei welchem das Publikum sich lau verhielt, und sodann (Anfang März 1834) den Wasserträger, der sehr gut ging und viel Glück machte.

»Schon Anfang März war von Seiten des provisorischen Theatervereins unter der Hand bei Immermann (der damals noch als Jurist im Staatsdienste sich befand) angefragt worden, ob er die Intendanz einer zu bildenden städtischen Bühne übernehmen werde. Auf seine im Allgemeinen zustimmende Antwort hatte sich der Verein definitiv constituirt und ein Statut festgestellt, nach welchem die Stadt, welche die Eigenthümerin des Hauses war, das Theater als städtische Anstalt gründete. Die Mittel zu dieser Gründung sollten durch ein Actiencapital von mindestens 10,000 Thalern beschafft werden, die Dauer des Unternehmens, an dessen Spitze ein Verwaltungsrath stand, wurde vorläufig auf fünf Jahre festgesetzt, und seine artistische Leitung sollte ausser dem Intendanten einem Musikdirector anvertraut werden.«

Immermann machte sich nun ans Werk. Aber schon bei den ersten praktischen Versuchen »begannen die Differenzen mit Felix Mendelssohn, die zu dem Rücktritt desselben von der Bühne führten, mit welchem für Immermann eigentlich die Blüthe von dem Unternehmen abgestreift wurde, ehe seine Knospen noch aufgebrochen waren. Mendelssohn hatte von vorn herein weniger Eifer für die Sache gehabt, als Immermann; ausserdem fehlten ihm die praktischen Erfahrungen, die diesen unterstützten. Manches war während des Sommers versäumt, was zur Vorbereitung für die Oper nothwendig gewesen wäre, und nichts fand sich auf diesem schwierigen Gebiete g a n z in Ordnung, als die Proben beginnen sollten. Bei den Verhandlungen über die Art, wie diesen Mängeln abzuhelfen sei, traten die Verschiedenheiten in den Charakteren beider Männer, und die Folgen ihrer ungleichen Lebensführung schroff hervor. Mendelssohn's glückliche Jugend hatte ihn auf ebenem Pfade nie genöthigt, mit Resignation seine Kraft an Dingen zu üben, die unmittelbar keinen Genuss gewähren, Immermann war im Kampf zwischen Neigung und Nothwendigkeit gereift. Gewichtiger noch aber war, dass Mendelssohn nicht die Sache selbst warm und voll anzog, sondern dass er bald gestand, er habe sich dem Theater in Düsseldorf nur um Immermann's und seines Wunsches willen gewidmet. Darin lag der eigentliche Grundfehler, denn Niemand ist im Stande, sich rein um eines Andern willen auf die Dauer mit einem schwierigen und verdriesslichen Geschäfte zu befassen. Immermann hatte Mendelssohn's Beitritt zu der Sache auch nie als ein Opfer begehrt, vielmehr ihn dazu in der Meinung aufgefordert, dass ihm die Ausführung der Idee einer künstlerischen Bühne selbst Vergnügen machen würde, und in der Ueberzeugung, dass es vortheilhaft für den jungen Künstler sei, wenn er sich bei den Hervorbringungen eines bedeutenden Zweiges seiner Kunst so bethätigte, wie es hier der Fall war. Das einzige Persönliche, was dabei mit im Spiel war, bestand in der Hoffnung, durch gegenseitige Achtung und Zuneigung das gemeinsame Wirken zu fördern. Vor der Hand kam man zwar noch zu einer Verständigung, doch blieb Immermann schon jetzt von der Sorge nicht frei, dass die individuell persönliche Art, in welcher Mendelssohn die öffentlichen allgemeinen Verhältnisse nahm — ohne böse Absicht von seiner Seite — zu manchem Verdruss führen könne. Indessen er schob solche Gedanken zurück und baute darauf, dass die Liebenswürdigkeit und Güte, welche er als Grundzüge in des Freundes Natur ansah, immer wieder die auftauchenden Schwierigkeiten überwinden würden und gab sich alle Mühe, ihm bei der Organisation der Oper behülflich zu sein.«

Am 28. October fand die Eröffnung der Bühne statt mit Kleist's Prinzen von Homburg, Vorspiel von Immermann und zwei Ouvertüren: Jubelouvertüre von Weber und Festouvertüre von Beethoven. Die zweite Vorstellung bestand aus einer Oper, Marschner's Templer und Jüdin. Das Publikum nahm an Allem nur mässig Theil und hielt sich kleinstädtisch zurück.

»Als zweite Oper sollte der Oberon gegeben werden, und es wurden für denselben viele Anschaffungen verlangt; zum Theil so spät, dass die Herstellung mancher Dinge garnicht auszuführen war. Immermann bewilligte Alles was möglich und den Kräften der Bühne gemäss war; aber theils traten ihm wirklich von dem klingenden und singenden Theil der Bühne viel Prätensionen, Dünkel und Grillen entgegen, theils war die ‚Musik mit ihrem Silberklang' doch nicht eigentlich sein Element, und der Unmuth über die Oper und ihre Kosten mehrte sich unverkennbar in ihm. Das Härteste stand jedoch von dieser Seite noch bevor, denn am Abend der Oberon-Aufführung, also kaum vierzehn Tage nach der Eröffnung der Bühne, erklärte ihm Mendelssohn, dass er sich von den Geschäften der Intendanz befreit zu sehen wünsche, weil seine Gesundheit und seine übrigen Arbeiten darunter litten. Zwar hatte er in der jüngsten Zeit wiederholt geäussert, dass ihn das Theater niemals interessirt habe, und dass er demselben nur um Immermann's willen beigetreten sei; dennoch war dieser völlig durch die Mittheilung überrascht. Aber Mendelssohn's Vorsatz stand ganz fest, und in einer Versammlung des Verwaltungsraths am 10. November kündigte er denselben an, indem er zugleich vorschlug, das laufende Repertoir durch den Musikdirector Julius Rietz ausführen zu lassen, und das Versprechen gab in Zukunft noch einzelne Opern zu dirigiren. Der Verwaltungsrath genehmigte diesen Antrag und damit war das geistig künstlerische Zusammenwirken Immermann's mit einem befreundeten Talente, das ihm so reizend erschienen war, das gemeinsame Ringen und Schaffen, worauf er sich lange gefreut hatte, zu Ende. Eduard Devrient bezeichnet den Grund dieses raschen Bruches in seiner Geschichte des Theaters in wenigen treffenden Worten: ‚Immermann's herbe und eisenstirnige Natur und Mendelssohn's verwöhnte Reizbarkeit stiessen zusammen. Immermann war gewohnt, allen Widerstand zu besiegen, Mendelssohn, keinen zu ertragen'.

»Die Anziehungskraft, welche Mendelssohn's Persönlichkeit und seine Leitung der Oper hatte geben, und wodurch er diese zu einer wichtigen Unterstützung des Unternehmens hatte machen sollen, war nun verloren; es war Glück genug, dass Julius Rietz voll Talent, Fleiss und Eifer für die eigentlich musikalischen Leistungen eintrat.«

(Fortsetzung folgt.)

Zur Quintenfrage.

Von H. Sattler.

Längst schon wird das alte Quintenverbot nicht mehr respectirt, in neuester Zeit besonders ist diesem Verbote arg zugesetzt, so dass auf gänzliche Beseitigung desselben gedrungen ist. Obgleich ich nicht so radical zu Werke gehen möchte, so kann ich doch nicht leugnen, dass ein allgemeines Verbot der Quintenparallele nur noch für Schüler von Bedeutung sein kann, während Meister des harmonischen Satzes sich längst davon befreit haben. Mit Recht aber wird der Schüler fragen nach dem Grunde des Verbots, der Meister wird bei Beantwortung dieser Frage Türk, Weber, Marx u. A. heranziehen, sich selbst aber gestehen, dass diese Gründe alle nicht stichhaltig sind. Und doch muss es vernünftige Gründe geben. Wenn die Kunst die Aufgabe hat, I d e e n z u v e r s i n n l i c h e n, so kann die Lösung dieser Aufgabe ebensowenig aus den Gesetzen der Akustik als aus den Deductionen der Aesthetik einseitig hergeleitet werden, sie kann nur durch die Hinweisung auf die engste Verbindung und Wechselwirkung zwischen Geistes- und Körperwelt, also auch ihrer Gesetze stattfinden. Erscheinungen in der Geister- oder Seelenwelt müssen wir daher aus den Gesetzen der Körperwelt (z. B. Akustik) und om-

gekehrt sinnliche Erscheinungen aus den Gesetzen der Geisterwelt (Logik) erklären können. Die rein akustischen Gesetze z. B. geben uns Aufklärung über die Verhältnisse der einzelnen Intervalle der Durtonleiter, wir können diese Verhältnisse messen und genau durch Zahlen ausdrücken, was aber ist der Kunst damit gedient? Haben etwa Haydn oder Benda, als sie, jener in der »Schöpfung«, dieser in der »Ariadne«, den Sonnenaufgang schildern wollten, die akustischen Gesetze der steigenden Durtonleiter vorher geprüft oder haben sie nicht vielmehr die allgemeinen Naturgesetze der Bewegung vor Augen gehabt? Wie mit dem Steigen der Sonne ein allmäliges Lichterwerden vorhanden ist, so empfangen wir mit dem allmäligen Steigen der Tonleiter das Gefühl für jene Verwendlung, die Töne erscheinen lichter, klarer, heller.

Um näher auf meinen Vorwurf einzugehen, erinnere ich zunächst an die Grundkräfte aller natürlichen Körper; es sind deren zwei, Expansiv- und Attractivkraft, oder die Kraft der Ausdehnung und Anziehung (von diesen Kräften werden auch die Schwingungen beherrscht, daher verdichtende und verdünnende Wellen). Die Ausdehnung der Körper würde ins Unendliche fortschreiten, wenn nicht die entgegengesetzte Kraft, die Anziehungskraft, dagegen wirkte. Es ist klar, dass die Anziehungskraft in dem Momente ihrer Wirkung stärker sein müsse als die Kraft der Ausdehnung jenes Körpers, welcher angezogen werden soll; hieraus aber entsteht das einfache Naturgesetz: Das Stärkere ziehet das Schwächere an. Wie dieses Gesetz auf viele melodische, harmonische und rhythmische Erscheinungen angewendet werden kann, so insbesonders auch auf unsere Quintenfrage. Wenn man bisher das Befremdende und Unangenehme der Quintenfolgen in harmonischen Verhältnissen gesucht hat, so könnte immer das Fragliche des erlangten Resultates in der Umkehrung der Quinten in Quarten, die ja jenes Befremdende der harmonischen Folgen aufhebt, gefunden werden. Versuchen wir daher, die Quintenfrage auf eine andere Weise zu erklären, bei welcher jenes Naturgesetz, das Stärkere ziehet das Schwächere an, zur Anwendung kommt. Hören wir die Quinte c—g, so empfindet unser Ohr den Ton c als Grundton, also als wichtigsten, schwersten, stärksten Ton, g dagegen stellt sich dem c in einem Verhältnisse entgegen, welches zwar das Verwandtschaftliche documentirt, doch in abstammender Linie, g ist aus dem c hervorgegangen oder hätte daraus hervorgehen können, wie die aliquoten Tonverhältnisse erweisen; g erscheint daher dem c gegenüber weniger wichtig, weniger schwer und stark.

(Fortsetzung folgt.)

Sprechmaschine und Kehlkopfspiegel.

(Schluss.)

Da alle diese Stücke nur ein ärmliches Surrogat der wesentlichen Theile des menschlichen Stimm- und Sprechorganes ausmachten, so fehlte noch sehr Vieles zur Vollkommenheit einer Sprechmaschine; aber Kempelen kam doch so weit, jedes französische oder italienische Wort, ferner viele lateinische und manche kurze, vocalreiche deutsche Wörter mittelst seiner Maschine nachzusprechen, wobei im Wesentlichen wie auf einer Orgel gespielt wurde; es war jedoch der Mechanismus in aller Hinsicht viel einfacher als an der Orgel oder am Clavier, so dass nach Kempelen Jedermann in »drei Wochen eine bewundernswerthe Fertigkeit im Spielen erlangen konnte«.

Die ersten Worte, welche Kempelen mittelst seines Instruments glücklich nachzumachen verstand, waren — »Mama« und »Papa«, weil in der That bei diesen und ähnlichen Worten die einfachsten Verhältnisse in den beim Sprechen betheiligten Stücken der künstlichen oder natürlichen Sprechorgel auftreten. Die Mütter, Ammen, Bonnen und Kindermädchen wissen das praktisch sehr gut. Die Natur schliesst sich auch hier zum Kreise. Die einfachsten Verhältnisse der Kempelen'schen Sprachorgel sind von dem Fabrikanten in das Innere jener schreienden Puppen übertragen worden, und beim Zusammendrücken derselben presst man einen kleinen Blasebalg zusammen, dessen ausströmende Luft das Zungenpfeifchen zum Tönen bringt; das letztere wird dann endlich durch die künstlichen, verborgenen Mund- und Nasentheile articulirt; auch wir müssen unseren Blasebalg, ich meine die Lungen, mittelst unserer Athem-Muskeln und des durch letztere zu verengenden Brustkorbes zusammendrücken, wenn wir unser im Kehlkopf steckendes, membranöses Zungenpfeifchen zum Tönen anregen wollen.

Kempelen's Sprechmaschine ist nach London ausgewandert; im Kings-College daselbst kann man sie sehen und hören.

Ausser den Wienern hatte nur noch Kratzenstein in Petersberg gleichzeitig mit Kempelen die Anfertigung einer Sprechmaschine versucht; er war jedoch über die künstliche Hervorrufung von Vocalen nicht hinausgekommen.

Was aus der sprechenden Maschine Kempelen's im Laufe der Zeiten noch werden wird? Ob man vielleicht einst durch Kempelen'sche Maschinen Candidatenreden halten lässt — ich weiss es nicht, aber das weiss ich, dass seinem 456 Seiten starken Buche »Mechanismus der menschlichen Sprache nebst der Beschreibung einer sprechenden Maschine, Wien 1791«, die Zeit nichts anhaben kann, denn es enthält ewige Wahrheiten über die Mechanik der menschlichen Stimme und Sprache. Kempelen studirt in seinem trefflichen und interessanten Werke jeglichen Laut, den der Mensch erzeugt, er vergisst selbst das Räuspern, Schnalzen, Schnarchen und — Küssen nicht.

Das Andenken an die genialen Arbeiten des wackeren Kempelen wurde vor einigen Jahren durch die epochemachenden akustischen Studien von Helmholtz wachgerufen. Dieser Forscher hat zuerst erkannt, es seien die Vocale verschiedene musikalische Klangfarben oder harmonische Tonvereine, welche in der vieltönigen menschlichen Stimme vermöge der Resonanz der Rachen- und Mundhöhle dadurch hervorgehoben und verstärkt werden, dass wir die Mundhöhle für gewisse Töne abstimmen, indem wir unserer Mundhöhle je andere Formen und Grössen ertheilen — wer kennt nicht die wechselnden Gestalten der Mundhöhle beim Lauten der Vocalreihe? Helmholtz hat auch die eigenthümlichen Klangfarben der Vocale durch die übereinstimmende Wirkung von mehreren einfachen, passend gewählten Stimmgabeln, mithin auf ganz anderem Wege als Kempelen künstlich hervorgerufen.

Obschon Kempelen seinerzeit noch nicht die wahre Natur der Vocale erkennen konnte, so hat er dennoch als ausgezeichneter Beobachter und Experimentator die äusseren Bedingungen für die Bildung und Entstehung der Vocale empirisch richtig erkannt, ja sogar ihre rein musikalische Natur ahnte er, denn die Vocale »scheinen ihm eine Art von Gesang auszumachen«, und es ist ihm, »als läge eine Melodie darin«.

Auch hinsichtlich der im Schlund und in der Mundhöhle erzeugten, nicht musikalischen Geräusche, das ist der Consonanten, hatte Kempelen versuchsweise, der Hauptsache nach, das Richtige getroffen, und seine eigenthümliche Eintheilung derselben bedarf in neuester Zeit nur einiger Verbesserungen, wie ich mich durch Vergleichung derselben mit der mustergiltigen Systematik der Sprachlaute, wie sie unser Landsmann, der nach Leipzig an die Universität berufene Professor Dr. Johann Czermak, in seinem gemeinfasslichen Vortrag »Wesen und Bildung der Stimm- und Sprachlaute«, aufstellt, überzeugt habe.

Von jeher wurde das Gebiet über die Entstehung der Stimm- und Redelaute von den Natur-, Sprach- sowie Musikforschern fleissig bearbeitet; aber erst die genau beobachtende, versuchende und nachbildende Methode unseres Jahrhunderts hat einen sicheren Aufschluss über die Physiologie, das Wesen und die Thätigkeit des Stimm- und Sprachorganes gebracht. Kann man doch mittelst des aus der jüngeren Zeit stammenden Kehlkopfspiegels geradezu in den Schlund, Kehlkopf und sogar weit hinab bis in die Luftröhre gucken und mithin das eigentliche Stimmorgan direct beobachten. Professor Czermak erzählt in seinen vor Kurzem in Wien erschienenen »Populären physiologischen Vorträgen«, er habe die Kehle der Sänger Roger, Rokitansky, der Künstlerin Unger-Sabatier und mehrerer Anderer mittelst des Spiegels untersucht, und er getraue sich auf diesem Wege »bei verstopften Ohren zu ersehen, ob er es mit dem Organe eines gebildeten Sängers zu thun habe oder nicht — und das nur aus der Präcision und dem graciösen Schwung der Bewegung der Stellknorpel, der Stimmbänder u. s. w. beim Singen und aus der Schönheit und Harmonie der räumlichen Verhältnisse der Theile«.

Mittelst des Kehlkopfspiegelchens belauschen wir demnach die zartesten Vorgänge an der Stätte der Stimm-Erzeugung, es ist jedoch dies nicht der einzige optische Behelf, den Czermak anwendet, um die Thätigkeit der Sprach- und Hörwerkzeuge zu erspähen; denn wir finden in seinen populären Vorlesungen eine sehr einfache spiegelnde Vorrichtung, um die Bewegungen des Gaumensegels zu erfahren, und einen Apparat, um selbst die feinste willkürliche Verstellung der Ohrmuschel ersichtlich zu machen.

(Wiener »N. fr. Presse«.)

ANZEIGER.

[112] Die hier erledigte Stelle eines **städtischen Musikdirectors und Gesanglehrers,** mit welcher ein festes Gehalt von 500 Thalern verbunden ist, soll wieder besetzt werden.

Bewerber wollen sich unter Beifügung ihrer Zeugnisse und einer Darlegung ihres musikalischen Bildungsganges bei dem Unterzeichneten schriftlich melden.

Nordhausen, den 5. Juli 1870.

Der Magistrat.

---

[117] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschien:

Portrait

von

Ludwig van Beethoven

in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach*. Gross Royal-Format. Preis 22½ Sgr.

Dieses Portrait entstand durch Ueberarbeitung der besten früheren Vorlagen, unter besonderer Benutzung der bei Lebzeiten des Meisters abgenommenen Gesichtsmaske; es sei hierdurch allen Verehrern des grossen Meisters bestens empfohlen.

---

[118] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

RONDO

(A dur)

für das Pianoforte

componirt von

JOSEPH HAYDN.

Pr. 12½ Ngr.

ADAGIO

(E dur)

für das Pianoforte

componirt von

Franz Schubert.

Pr. 12½ Ngr.

---

[119] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

MARSCH

für Orchester

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 108.

(Nr. 37 der nachgelassenen Werke.)

Partitur 20 Ngr. Stimmen 1 Thlr. Für Pianoforte à 2 ms. 17½ Ngr. Für Pianoforte à 4 ms. 25 Ngr.

---

[120] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Compositionen

von

J. Charles Eschmann.

Op. 47. **Deux Feuillets d'Album** pour le Piano. 15 Ngr.

Stimmen der Völker in Liedern.

Op. 53. **20 Schottische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Bonnie Dundee. Nr. 2. Bannock's o' Barley-meal. Nr. 3. The Covenanter's Tomb. Nr. 4. Lowe will find out the way. Nr. 5. Lass, what art thou? Nr. 6. The Flower o' Dunoon. Nr. 7. Bonnie wee thing. Nr. 8. The morn returns in Saffron drest. Nr. 9. The Queen Mary's farewell of France. Nr. 10. Charlie's Farewell.

Heft II. Nr. 11. My heart's in the Highlands. Nr. 12. Mill, Mill, o! Nr. 13. The Yellow Haird Laidie. Nr. 14. A poor mitherless Wean. Nr. 15. O Cherub content. Nr. 16. The Burial of Sir John Moore. Nr. 17. The rin awe Bride. Nr. 18. Charlie is my darling. Nr. 19. Cia mar a Surra' sinn fuirach. Nr. 20. Oh Megan ee.

Op. 54. **12 Französische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. La bonne aventure. Nr. 2. En revenant de Bâle en Suisse. Nr. 3. Air de la pipe de tabac. Nr. 4. Fournissez un canal au ruisseau. Nr. 5. Eh! lou lou le Landerinette! Nr. 6. Air de la ronde du camp de Grandpré.

Heft II. Nr. 7. Une fille est un oiseau. Nr. 8. La Vivandière. Nr. 9. Ce jour-là, sous son ombrage. Nr. 10. Le bruit des roulettes gâte tout. Nr. 11. La marmotte a mal au pied. Nr. 12. Epilogue. J'ai vu partout dans mes voyages.

Op. 55. **10 Englische, Schottische und Irländische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. The rising of the lark. Welch air. Nr. 2. The heaving of the lead. Nr. 3. On a bank of Flowers. Nr. 4. The oyster girl.

Heft II. Nr. 5. The Garb of old Gaul. Nr. 6. The Coquette new moulded. Nr. 7. Ah Colin, why. Nr. 8. Gladsmuir. Nr. 9. Dirge of Sir William Wallace. Nr. 10. The Widow of Wareham.

Op. 56. **10 Volksmelodien aus Béarn** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Ple poudou truca l'ore nun m'apary d'ayma. Nr. 2. Nou, Non, poulette, nou'n ey douttat. Nr. 3. Moun có tu b'se eo gatya. Nr. 4. Moun diü, quine souffrence. Nr. 5. Lou loong d'square aygetto.

Heft II. Nr. 6. Boue, qu'èt hèro et qu'èt youenne. Nr. 7. Malaya, quoan the hy. Nr. 8. Jene Marie s'en oy bachada. Nr. 9. Roussignouial, qui cantes. Nr. 10. Cruelle, uou'm eo bos ayme.

Op. 57. **12 Böhmische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 17½ Ngr.

Heft I. Žalo děwče, žalo trávu. Nr. 2. Což se mně má milá, hezká zdáš! Nr. 3. Divertimento, *a)* Kaulelo se, kaulelo červené gablyčko, *b)* A gá wždyčky, co moa má hlawička poholjwa, *c)* Měla sem holaubko. Nr. 4. Pásla panenka páwa.

Heft II. Nr. 5. *a)* Wtom našem ladečku, *b)* Když sem husy pásala. Nr. 6. Divertimento: *a)* Kde pak si, má milá, *b)* Čj geeo to Konjčky, *c)* Choweyte mne, má maličko, *d)* Tluču, tluču, o lawřete.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 20. Juli 1870. **Nr. 29.** V. Jahrgang.

Otto Jahn.

(Schluss.)

Die Oper Fidelio verdankt Jahn noch fernere Resultate, mehr dem historischen Gebiete angehörig. Der Aufsatz »Leonore oder Fidelio?« in den gesammelten Aufsätzen berichtigt verschiedene von Anderen und auch von Jahn selbst bei der ersten Bearbeitung begangene Irrthümer, stellt durch feine Combination und Erforschung der Ueberlieferung die Namensfrage fest, dass nämlich Beethoven die Absicht gehabt habe die Oper Leonore zu nennen, giebt Mittheilungen aus Skizzenbüchern, aus Briefen Beethoven's und was sonst hinzukommen mochte. Je tiefer wir bedauern, dass Jahn zur Bearbeitung der Biographie Beethoven's nicht mehr kommen sollte, um so begieriger nehmen wir jede Aeusserung von ihm auf, die die Charakteristik des grossen Meisters nach der Seite seines Denkens, Arbeitens, seiner Kunst betrifft; so was er S. 244 über das Verhältniss der Skizzen zu den vollständigen Werken sagt, u. A. Hier hat er auch Gelegenheit genommen, das Princip zu betonen, welches bei einer historischen Untersuchung für ihn leitend sein musste. An sich, meint er, könne die Frage nach dem Titel eines Meisterwerkes unwesentlich scheinen. »Allein bei einer historischen Untersuchung wird es Pflicht, wenn auch nur ein Nebenumstand Zweifel und Unsicherheit erregt, dieselben zu beseitigen und die Wahrheit zu ermitteln, ohne Rücksicht auf die Arbeit, welche daran gesetzt werden muss.«

Wir nennen an dieser Stelle gleich das Uebrige, was Jahn noch vereinzelt über Beethoven hat hervortreten lassen. Dahin gehört der Aufsatz »Beethoven im Malkasten«, in welchem er gegen eine unkünstlerische Vermengung von Musik und Malerei Protest erhebt; ferner die schönen Worte über die neunte Symphonie, als Einleitung zum Programm des niederrheinischen Musikfestes geschrieben, in welchen dieses Werk als der tiefste Ausdruck der Beethoven'schen Individualität in sein helles Licht gesetzt wird. Ganz besonders aber hat Jahn über viele Beethoven betreffende Punkte Aufschluss gegeben in dem reichhaltigen Aufsatze »Beethoven und die Ausgaben seiner Werke« (Ges. Aufsätze S. 270 fg.), mit welchem er die grosse Gesammtausgabe von Beethoven's Werken, an deren Zustandekommen er gewiss selbst grossen Antheil hatte, einführt. Hier werden die kritischen und wissenschaftlichen Grundsätze in Behandlung von Musikwerken recht eigentlich festgestellt, über Beethoven's Jugendarbeiten, Studien, Absichten bezüglich der Herausgabe seiner Werke die reichsten Mittheilungen gegeben und mit erstaunlicher Kenntniss und dabei ungemeiner Lebhaftigkeit der Darstellung ein weiter Blick über alle hier einschlagenden Fragen eröffnet.*)

So vereinzelt aber hat das bleiben müssen, was uns Jahn über seinen eigentlichen Lieblingscomponisten, dessen Erforschung er zu seiner Lebensaufgabe gemacht, mitzutheilen Gelegenheit gefunden. Das Bild seiner Persönlichkeit, seines Schaffens stand lebhaft vor seiner Seele, und war gleich dem Mozart's in seinem ganzen Umfange von ihm durchdacht und befestigt, wie jeder erkennen konnte, dem es vergönnt war Jahn persönlich über diese Dinge reden zu hören; und nun müssen wir völlig darauf verzichten, in dieser Weise die Kenntniss Beethoven's gefördert zu sehen, dessen Bild zu entwerfen gegenwärtig niemand so vermag wie es Jahn würde gelungen sein.

Dass wir dieses Vertrauen zuversichtlich aussprechen dürfen, wer wird uns das verdenken, der Jahn's Mozart in sich aufgenommen, den Höhepunkt biographisch-geschichtlicher Forschung auf dem Gebiete der Musik. Man wird nicht erwarten, dass wir hier auf dieses Werk noch einmal ausführlich eingehen; die grosse Verbreitung desselben in allen Kreisen, in welchen die Musik mit Ernst gepflegt wird, und der grosse immer fortwirkende Einfluss, den es auf die gesammte Forschung und Anschauung unserer Zeit geübt hat, die häufigen Gelegenheiten ferner, welche auch in dieser Zeitung Besprechungen desselben veranlasst haben, überheben uns der Nothwendigkeit, hier uns noch einmal ausführlicher darüber zu verbreiten.**) Wir heben nur hervor, wie hier die drei Seiten der Jahn'schen musikalischen Wirksamkeit, die kritische, die historische und die künstlerisch-ästhetische, sich vereinigt haben zu dem grossartigen Bau, der hier als Wahrzeichen deutschen Fleisses und deutscher Tiefe für alle Zeiten aufgerichtet ist. Mit eindringendster Erforschung aller zugänglichen gedruckten, geschriebenen und mündlichen Quellen und mit klarer und scharfer Combination und Beurtheilung der in denselben enthaltenen Ueberlie-

*) Wir erwähnen noch die Anzeige des Nottebohm'schen Verzeichnisses von Beethoven's Werken in Nr. 4 der Allg. M. Ztg. von 1868, das letzte unseres Wissens, was Jahn öffentlich über Musik gesagt hat.

**) Wir dürfen hier auf Nr. 51 u. 52 des Jahrgangs 1867 dieser Zeitung verweisen, wo wir über das Verhältniss der neuen zur älteren Auflage uns aussprachen.

ferung ist das Lebensbild des Meisters entworfen und bis in seine einzelnen Züge ausgeführt, und die aufopfernde Arbeit, der strenge sittliche Ernst, der hier an die Erforschung der Wahrheit gesetzt ist, giebt demselben einen Charakter von Zuverlässigkeit und Treue, die man bis dahin noch bei keiner ähnlichen Arbeit so empfunden hatte. Aber wir erhalten noch mehr: die erforschten Thatsachen bleiben bei Jahn nicht, wie in so vielen anderen Fällen, ein lebloses aufgehäuftes Material, sondern vermöge der tiefen Kenntniss des menschlichen Herzens, der ungemeinen Gabe der Anschauung und des menschlichen Verständnisses vereinigt sich alles zu einem klaren lebenswarmen Charakterbilde, wir sehen nicht nur äusserlich verbundene Erlebnisse und Daten, sondern einen Menschen mit seinem ganzen Denken und Empfinden vor uns, mit welchem wir zu verkehren glauben, als wäre er uns nahe, und dessen verborgenste Gemüthsregungen uns offenbar werden. Wie sich nun dieses Denken und Empfinden hier in musikalischen Dingen äussert, wie sich auf Grund hoher Begabung der Meister entwickelt, unter welchen Bedingungen und in welcher Weise der Schaffensdrang in ihm sich regt, und welche Gesetze sein Schaffen bestimmen, das ausführlich zu schildern konnte eben nur dem gelingen, dem neben historischer Forschungsgabe auch die technische Kenntniss in so vollem Maasse zu Gebote stand wie Jahn. So gelang es ihm, Mozart nicht nur in seiner einzelnen Erscheinung zu erfassen und zu schildern, sondern ihn menschlich und künstlerisch in die Entwicklung der Zeit zu stellen, aus welcher er mit seinem Streben und Schaffen herverging. Dies hat besonders in musikalischer Hinsicht den Erfolg gebracht, dass wir alle die Gattungen, in denen Mozart schuf, in ihrer historischen Entwicklung überschauen, in Abhandlungen, welche, indem sie sich auf wenig angebauten Gefilden bewegten, geradezu bahnbrechend für alle weitere Forschung genannt werden müssen. Aber schwieriger noch und man möchte sagen bedenklicher war der Versuch, die genial-schöpferische Natur selbst in ihrer Tiefe zu erfassen und nach ihrer Eigenthümlichkeit zu bezeichnen. Wer Jahn's dahin zielenden Versuch gelesen und überdacht hat, wie er im zweiten Bande des Mozart (S. 400 fg., 2. Aufl.) enthalten ist, wird erkennen, in wie hohem Grade es ihm auch in diesem schwer zu berührenden Gebiete gelingt, dem geheimsten Walten des Genius zu nahen, zu bezeichnen, was der Bezeichnung zu widerstreben scheint, wie er eben auch hier in sich selbst einen Maassstab zum Verständniss des Meisters fand, in sich selbst, da ihm ja auch von Jugend auf das Bedürfniss des Schaffens nicht fremd war. Was hier von der Conception des Kunstwerks, von dem Verhältnisse von Form und Inhalt, von Erfinden und Gestalten, dem Walten der künstlerischen Individualität bis in die kleinsten Details gesagt werden, das ist für alle Beurtheilung zu beherzigen und in seiner Anwendung auf Mozart von der fruchtbarsten Bedeutung. Man lese besonders, was S. 409 über den ersten Impuls zum Kunstwerke gesagt wird. Die Wahrheit, dass nach diesem ersten Impulse, nachdem der musikalische Gedanke geboren sei, die Ausarbeitung nur musikalischen Gesetzen folge, dass sie im Einzelnen nicht mehr an äussere Veranlassungen anzuknüpfen und die Frage nach solchen in der Regel eine müssige sei, hat Jahn noch einmal in dem Aufsatze über Beethoven (Ges. Aufs. S. 292) betont und seinen Standpunkt allen unkünstlerischen Versuchen gegenüber auf das Deutlichste bezeichnet. Aber nicht blos die Erfindung, sondern auch die Arbeit, und hier wiederum nicht blos die äussere in die Augen fallende, sondern die tiefe innere Arbeit wird in treffenden Zügen uns vor Augen geführt; auch hier fliesst das künstlerische und das menschliche Bild vollständig zusammen. Auf diesen Voraussetzungen nun ruht die gesammte ästhetische Kritik und Analyse im Einzelnen, welche in dem Buche an den Hauptwerken Mozart's mit einer Klarheit der Auffassung, mit einer Genauigkeit der Beobachtung, mit einer Tiefe der Nachempfindung geübt wird, dass die hier gegebenen Analysen alles ähnliche bisher Gebotene überragen, und für alle nachfolgende Zeit als mustergültig angesehen werden müssen. Man hat es mit Recht als den Vorzug der Jahn'schen Weise bezeichnet, das Kunstwerk vor Allem aus sich selbst zu erklären, und so ist es auch hier in der That überall: die technischen Voraussetzungen der musikalischen Kunst und der speciellen Gattung derselben sind es, worauf sich überall Beschreibung und Beurtheilung wie auf sicherer Grundlage aufbaut.*) Da wird nichts Fremdes, Aussermusikalisches zur Deutung und Erklärung herangebracht, nirgendwo der blosse subjective Eindruck, der ja sehr wechselnd sein kann, zu Grunde gelegt; und doch, wie überzeugend und überraschend sind allenthalben die Aufschlüsse, die man hier überall nicht nur über das Technische, sondern auch über den inneren Gehalt des Kunstwerks bekommt, und die eben nur auf dieser seltenen Vereinigung technischer Durchbildung und menschlich-künstlerischen Verständnisses beruhen. So gelang es ihm, zur Aussprache zu bringen, was mancher denkende Musiker wohl gefühlt hatte, ohne sich davon Rechenschaft geben zu können; so ferner, was man beim musikalischen Kunstwerk Ausdruck, Gehalt, Charakteristik nennt, aus dem Bereiche dunkler Vorstellungen zu klaren Begriffen zu erheben. Nirgendwo hat sich dies glänzender bewährt, als in den wahrhaft classischen Analysen der grossen dramatischen Meisterwerke Mozart's, die wir alle von Jugend auf zu kennen vermeinten, und von denen man, nachdem man von Jahn's Beurtheilung Kenntniss genommen, sich gestehen musste, dass man sie zwar genossen, doch nur ungenügend von Innen heraus begriffen hatte; dass man jetzt erst verstehe, wie der seelische Gehalt sowohl in den Empfindungen der einzelnen Person wie der gesammten Situation in bestimmter und verständlicher Weise in den Motiven des Gesanges und der Instrumente enthalten ist. Wir schliessen diese aphoristischen Bemerkungen über Jahn's Mozart, die nur kurz an das erinnern sollten, was jedem bekannt ist, und die Stellung dieses grossen Werkes in unserer musikalischen Literatur noch einmal andeuten, seine Bedeutung aus dem ganzen geistigen Standpunkte des hochverdienten Verfassers erklären sollten.

Dass Jahn's philologisch-kritische Thätigkeit auch Mozart zu Gute gekommen ist, wird man z. B. aus den Mittheilungen erkennen, die in der ersten Auflage des Buches in den Anhängen zu verschiedenen Werken Mozart's gegeben sind; zweimal auch hat er hier sich der Herausgabe grösserer bis dahin nicht gedruckter Werke unterzogen, der Litanei in D-dur und der Oper *Il re pastore*. Endlich enthalten die letzten Jahrgänge der Allgemeinen Musikal. Zeitung noch einige kleinere Mittheilungen über Mozart (Jahrgang 1867, S. 155, 163, 202 fg.). —

Noch ist auf Jahn's kleinere Arbeiten zurückzukommen, welche nach Standpunkt und Methode sämmtlich auf gleicher Höhe stehen, ja bei ihrer leichteren Uebersichtlichkeit dieselbe vielleicht in noch lehrreicherer Weise

*) Man vergleiche, was Jahn selbst am Schlusse der Vorrede zur ersten Auflage über die musikalische Charakteristik sagt.

kennzeichnen. Es sind namentlich die beiden Aufsätze über Mendelssehn, die Artikel über Wagner und Berlioz und die beiden Berichte über niederrheinische Musikfeate. In den beidan ersten, über Mendelssohn's Paulus und Eliss, welche der ersten Zeit seiner musikalisch-schriftstellerischen Thätigkeit angehören (dia über Paulus erschien bereits 1842 als Gelegenheitsschrift), tritt bereits die ganze Individualität des Schriftstellers, die volle Würdigung der in Frage stebenden Kunstwerke nach Maassgabe der unmittelbaren Veraussetzungen herver, nnd indem wir die lehrreichste Analyse der beiden Oratorien erhalten, wird zugleich über die Bestrebungen und die Künstlernatur Mendelssohn's in treffender Weise geurtheilt. Die warme Pietät, mit welcher hier wahrhaft künstlerisches Streben und hebe Begabung anerkannt wird, schlieast keineswegs dia volle Unbefangenheit der Kritik aus; und jede eindringende Erforschung des Meisters, den Jahn selbst nicht schöner ehren konnte, als durch die bekannten, die Verrede des Mezart eröffnenden Worte,*) wird auf Jahn's Arbeit als Grundlage zurückgeben müssen. Mit nech grösserem Interesse hat man vielleicht seine gegen dia Zukunftsmusik gerichteten Arbeiten entgegengenemmen, weil gerade hier seine tiefa Ueberzeugung, sein lebendiges Wahrheitsgefühl und sein reiner künstlerischer Sinn einer grossen und weite Kreise ergreifenden Kunstverirrung gegenüber zn einem nngewöhnlich lebendigen, häufig mit Humor gewürzten Ausdrucke kemmt. Indem er auch hier den Intentienen des Componisten mit Schärfe auf den Grund geht und den Widerspruch derselben mit den nnabänderlichen Gesetzen der Kunst aufzeigt, hat er gerade in diesen Aufsätzen mehr als in vielen anderen Gelegenheit, seine Ansicht von dem Wesen und der Ausdrucksfähigkeit der Musik überhaupt darzulegen, und namentlich den Begriff der dramatischen Musik, dem Missbrauche, welcher mit demselhan getrieben wurde gegenüber, festzustellen. »Das Wesen der Musik«, sagt er S. 143, »liegt in dem Ausdrucke der Empfindung, und sie kann dieselbe in einer Unmittelbarkeit, Reinheit, mit einem unerschöpflichen Reichthum der feinsten Nüancirung, mit einer Tiefe der Auffassung darstellen, dass sie sogar die contrastirenden Empfindungen, wie sie aus einer gemeinsamen Wurzel hervorgegangen sind, wiederum au einer künstlerischen Einheit zu verschmelzen vermag. In dieser wnnderberen Macht der Musik liegt auch ihre Beschränkung: sie ist unfähig, den Ausdruck der Empfindungen bis zu bestimmten Vorstellungen zu fixiren und zu individualisiren, sie vermag daher nicht Handlungen als selche auszudrücken, sie vermag nicht einmal die psychologische Motivirung der Handlnng in ihren einzelnen Momenten wiederzugehen, weil hier nicht blos Empfindungen walten, sondern des Gedankenmässige wenigstens in gleichem Maasse bestimmend ist, welches der Musik an sich fremd ist.« Daher, fährt er fort, könne auch die Verbindung der Musik mit der Poesie wohl zu gegenseitiger Beschränkung, damit eine höhere Einheit entstehe, niemals aber zu einer Aufgebung der Gesetze ihres eigenen Wesens führen. Damit ist das Urtheil gesprochen über alle Versuche, der Musik durch bestimmte Programme einen gedankenmässigen Inhalt zu geben, und ebenso über die Wagner'sche Auffassung der dramatischen Musik, welche das Wert und also den Gedanken in seinem Fortgange ausdrücken und verfolgen will und sich so von dem naturgemässen Gehalte und der demselben anhaftenden Form der Musik lossagt.

*) Noch einmal hatte er Gelegenheit über Mendelssohn zu sprechen, in dem Berichte über das Düsseldorfer Musikfest, S. 208, worin er das Wesen dieses Künstlers kurz und treffend gezeichnet hat.

Dem gegenüber hat Jahn die wahre Natur der dramatischen Charakteristik bereits in dem Aufsatze über den Paulus (S. 30) auseinandergesetzt und sein ganzer Mezart bietet die praktischen Belege dazu. Se haben die Arbeiten über die beiden Wegner'schen Opern einen weit über den nächsten Zweck der Abwehr gegen Unnatur und Verirrung hinausgreifenden, pesitiven Erfelg gebracht. Jahn ist auf diese Pelemik später nicht mehr zurückgekommen; er zog es vor, wie er sich selbst mehrfach geäussert, durch pesitive Leistungen dem Durchdringen der Wahrheit zu dienen, und es kennte in der That kein entschiedenerer Protest gegen alle überspannten und unklaren Theerien geboten werden, als durch Jahn's Mozart. Bekannt ist, wie er die hier eingreifende Hauptfrage, die nach dem Wesen dramatischer Musik und dem Verhältnisse zwischen Wert und Ten, in der glänzenden Beurtheilung der Wirksamkeit Gluck's und der Vergleichung desselben mit Mezart erörtert und wie wir glauben für immer gelöst hat.

Wir müssen endlich auch mit besenderem Nachdrucke der beiden Festberichte gedenken, die Jahn mit grossem Recht der Reihe seiner gesammelten Aufsätze wieder eingefügt hat. Nicht sewehl unmittelbar des Gegenstandes wegen, dessen Bedeutung man als eine verübergehende bezeichnen könnte, als vielmehr in Felge der reichen Gelegenheit, welche hier Jahn erhielt, um seinen Standpunkt und sein Interesse nach den verschiedensten Seiten hin, wenn auch in kürzerer Form, kundzugeben, sind dieselben von bleibendem Interesse. Wie er über mehrere der herverragenderen Cemponisten dachte, mit welcher Theilnahme er die Entwicklung der neueren Musik verfelgte, und namentlich was er vem ausführenden Künstler verlangte, darüber gewinnt man nur aus diesen Arbeiten einen erwünschten Aufschluss. In letzterer Beziehung sind namentlich die Beurtheilungen von Jenny Lind und von Steckhausen als mustergültig zu bezeichnen, und wiederum gelingt es Jahn hier, wia in se manchen anderen Fällen bei Gelegenheit von Musikstücken, in klare und schlichte Worte zu fassen, was alle dunkel fühlten, ohne sich zu völliger Klarheit verhelfen zu können; nirgends se bestimmt wie in diesen und den damit verbundenen Kritiken wird der einfache Gedanke hingestellt und entwickelt, dass der ausführende Künstler seine technische Durchbildung, die ihm nicht erlassen werden kann, doch nur im Dienste der höheren Aufgabe zu verwenden hat, das Kunstwerk seiner Intention nach wiederzugeben. In der erstgenannten Beziehung heben wir hier unter anderm hervor, dass Jahn nur hier Gelegenheit gefunden hat etwas weiter sich über einen seiner besonderen Lieblinge, Haydn, auszusprechen, und den jugendlichfrischen Geist, die vellendete künstlerische Sicherheit und Klarheit, die sich in der »Schöpfung« darstellt, zu rühmen; dabei ist ein hübsches Wert über die von Haydn angewendete Tonmalerei ebenfalls bemerkenswerth. Dann aber hatte Jahn in diesem Zusammenhange auch zum Erstenmale Veranlassung, sich über Rob. Schumann's Kunst (das Paradies und die Peri war 1856, kurz vor Schumann's Tede, in Düsseldorf aufgeführt worden) zu äussern, und mit Wärme hebt er die poetische Auffassung, die tiefe Empfindung, die reiche Phantasie, das eigenthümliche Celorit hervor, ohne dabei einzelne Schattenseiten, die in der künstlerischen Gliederung, dem Mangel des Hervortretens der dramatischen Höhepunkte, der vorwiegenden Wichtigkeit des Orchesters liegen, zu übersehen. Zu einer Zeit, in welcher sich die meisten Kunstfreunde noch in begeisterte Anhänger und ganz entschiedene Gegner Schumann's theilten, sehen wir Jahn, durch keine in der Tagesrichtung laut werdende

Stimme beirrt, nach objectiven künstlerischen Gesichtspunkten den richtigen Maassstab der Beurtheilung finden. Und so haben alle einzelnen Aeusserungen über Künstler der Vergangenheit und Gegenwart, denen man hier begegnet — Händel, Cherubini, Weber, Hiller, Gade etc. — ihren Werth durch die Autorität des Mannes, von welchem sie ausgesprochen sind; und in gleicher Weise werden wir uns auch der lebendigen und anregenden Darstellung erfreuen, mit welcher uns Jahn in das frohe und gehobene Leben jener Feste einzuführen weiss.

Wir dürfen schliesslich auch nicht daran vorübergehen, dass Otto Jahn ein paar Mal selbst als Componist hervorgetreten ist. Mehrere Liederhefte, von denen zwei Compositionen von plattdeutschen Gedichten aus Klaus Groth's Quickborn enthalten, und ein Heft vierstimmiger Gesänge (darunter Goethe's »Ueber allen Gipfeln«, Uhland's Frühlingsglaube, Shakespeare's »Komm herbei, komm herbei Tod«) sind von ihm im Druck erschienen, während er ausserdem noch Manches für sich entworfen und ausgearbeitet hatte. Es wäre thöricht, aus wenigen, verschiedenen Zeiten angehörigen Proben diese Thätigkeit näher charakterisiren zu wollen; es liegt schon ein bedeutender Grund zur Anerkennung der Vielseitigkeit und Gesundheit seines Empfindens darin, dass die Neigung zum eigenen Schaffen, nachdem er eine specielle Weiterbildung nach dieser Seite hin abgebrochen und einen scheinbar ganz entgegengesetzten Weg eingeschlagen, sich noch lebendig erwies, dass der Quell der Empfindung, die sich in Tönen offenbaren wollte, auch unter dem Wolten strenger Kritik nicht versiegt war. Dies vorausgesetzt, hat es nun eine noch höbere Bedeutung, wenn wir zugestehen müssen, dass Jahn's Compositionen sich durch Wahrheit der Empfindung, Klarheit und Anmuth der Melodie, Wohlklang und Sicherheit der Behandlung ganz entschieden auszeichnen, dass sie sich durchaus über das Gewöhnliche erheben, und was das Wichtigste ist, dass sie nirgendwo ein dilettantisches Gepräge tragen.

So greift die Wirksamkeit dieses Mannes, welcher die Strenge der Forschung mit der Tiefe und Weichheit der Empfindung, die nüchterne Beobachtung mit der wärmsten Begeisterung in einer so seltenen Weise zu vereinigen wusste, in der verschiedensten Weise in das musikalische Leben und Denken unserer Zeit ein, und die Spuren seiner Wirksamkeit äussern sich allenthalben, werden es gewiss in der Folge noch mehr thun. An den Zurückgebliebenen aber ist es, durch Eindringen in dieselbe sich die Gesetze künstlerischer Anschauung und Forschung zum lebendigen Bewusstsein zu bringen, und auf welchem Gebiete der Thätigkeit es auch sei, das sicher leitende Vorbild nicht aus den Augen zu verlieren. Dann wird der Schmerz über den zu frühen Verlust des Mannes einigermaassen eine Linderung erfahren, wenn die Anregung, die er gegeben, nachwirkt und wenn die Betrachtung der Kunst nach ihrem Wesen und ihrer historischen Entwicklung fort und fort in den von ihm geebneten Bahnen wandelt, den sichersten, welche sie überhaupt einschlagen kann. *Dr. H. Deiters.*

Mendelssohn's Wirksamkeit als Musikdirector an Immermann's Theater in Düsseldorf. 1833—1834.

(Fortsetzung.)

Ueber die hier beschriebene Angelegenheit haben wir auch Mendelssohn's eigene Aeusserungen, und die Sache ist erheblich und merkwürdig genug, um diese ebenfalls mitzutheilen. In einem Briefe vom 28. December 1833 an seinen Vater richtet er sich an seine Mutter und erzählt dieser: »Da Du, liebe Mutter, Zeitungen lesen magst, so sollst Du im nächsten Briefe alle gedruckten Acten über die Geschichte, die die ganze Stadt drei Tage lang beschäftigt hat, erhalten. Nachdem der *grand scandale* angefangen hatte, der Vorhang dreimal gefallen und wieder aufgezogen war, — nachdem sie das erste Duett des zweiten Actes durchgesungen hatten, ohne vor Pfeifen, Trommeln und Brüllen gehört worden zu sein, nachdem sie dem Regisseur die Zeitung aufs Theater geworfen hatten, damit er sie vorlesen solle, und der darauf sehr piquirt weggegangen war, und der Vorhang zum vierten Male fiel, wollte ich meinen Stock hinlegen, oder ihn wahrhaftig lieber den Kerls an den Kopf werfen, als es wieder ruhig wurde, — die Schreier waren heiser geworden, die ordentlichen Leute lebhafter, kurz, wir spielten den zweiten Act unter tiefer Stille und vielem Applaus weiter, und durch. Nachher wurden Alle herausgerufen, Keiner kam, und Immermann und ich conferirten im Pulverdampf des Feuerregens, zwischen den schwarzen Teufeln, was zu thun sei. Ich erklärte, bis das Personal und ich keine Satisfaction hätten, dirigirte ich die Oper nicht wieder; — zugleich kam eine Deputation von Mehreren aus dem Orchester, die wieder erklärten, wenn ich die Oper nicht dirigirte, würden sie nicht spielen; — nun jammerte der Schauspieldirector, der zur nächsten Vorstellung schon alle Billets verkauft hatte, — Immermann fuhr alles um sich her an; — mit solcher Grazie verliessen wir beide das Schlachtfeld. — Den folgenden Tag stand an den Ecken: wegen eingetretener Hindernisse u. s. w., und wo man auf der Strasse ging, war von nichts die Rede als vom Scandal. Die halbe Zeitung voll Anzeigen darüber; der Urheber verantwortete sich, — behauptete, er habe trotz alles dessen einen grossen Genuss gehabt, für den er mir und dem Personal dankbar sei, — nannte sich, und da er Regierungssecretär ist, so liess ihn der Präsident kommen, rüffelte ihn schrecklich, schickte ihn dann zum Director, der ihn wieder schrecklich rüffelte, — den Soldaten, die Theil genommen hatten, ging es von ihren Chefs ebenso, der ganze Verein zur Beförderung der Tonkunst erliess ein Manifest, worin er um Wiederholung der Oper bat und auf die Störungen schalt, — das Theater-Comité zeigte an, wenn die geringste Unterbrechung in seinen Vorstellungen wieder stattfände, würde sich's sogleich auflösen, — ich liess mir eine Ermächtigung vom Ausschuss geben, die Vorstellung zu beendigen für den Fall, dass gelärmt würde; vorigen Montag sollte es eigentlich wiederholt werden, — den Morgen hiess es allgemein, der Regisseur solle ausgetrommelt werden wegen seiner neulichen Piquirtheit; nun kriegte Immermann das Fieber [wurde krank; s. oben], und ich versichere, dass ich mit sehr unangenehmen Gefühlen ins Orchester zum Anfang hinunterging, weil ich beim kleinsten Scandal die Vorstellung endigen wollte. Aber gleich wie ich an's Pult trat, empfingen sie mich mit vielem Applaus, riefen dann nach einem Tusch, der musste mir dreimal gebracht werden, unter einem Teufelsspectakel, dann wurde es mäuschenstille, alle einzelnen Nummern erhielten ihren Applaus, kurz, das Publikum war nun ebenso artig, wie vorher ungeberdig. Ich wollte, Ihr hättet die Vorstellung gesehen; einzelne Sachen, ich bin überzeugt, können nicht schöner gehen als an dem Abend; das Quartett z. B. und der Geist im letzten Finale, fast der ganze Leporello, waren wirklich prächtig, und ich hatte grosse Freude daran. — Besonders ist mir's lieb, dass die Sänger, die, wie ich höre, Anfangs gegen diese Mustervorstellungen und mich persönlich gestimmt waren, sich jetzt für mich todtschlagen lassen, und die Zeit gar nicht erwarten wollen, bis ich wieder eine Oper gebe. . . . Aber wie, o Mutter, Du frägst, ob ich alle Opern dirigiren müsste, oder nicht? Gott

bewahre vor dem Müssen, denn sie geben fast jede Woche zwei Opern, die sie mit einer Probe absolviren. Ich bin nur ein Mitglied des Theatervereins, — der hat mich in den Ausschuss gewählt, — der Ausschuss giebt jährlich sechs oder acht Musterverstellungen, wählt zu ihrer Leitung ein Comité und dies Comité sind Immermann und ich. Wir stehen also den Leuten ganz frei gegenüber, und darum haben sie doppelten Respect vor uns.

»Wenn der grosse Theaterverein zu Stande kommt und das Theater ein stehendes und städtisches Institut wird, so ist Immermann entschlossen, seine ganze Landgerichtsstelle aufzugeben und sich auf fünf Jahre als Schauspielintendant zu engagiren. Nun sind aber, wie ich höre, die meisten Actien gezeichnet, unter der Bedingung, dass er dem Schauspiel und ich der Oper vorstände; wie dies nun werden soll, liegt noch im Schoosse der Zeiten sehr verborgen; ganz entziehen werde ich mich aber der Sache auf keinen Fall.«

In einem folgenden Briefe an seinen Vater, vom 28. März 1834, schreibt er hierüber weiter: »Die acht Tage vor dem ‚Wasserträger' sind wirklich mühsam gewesen; täglich zwei grosse Proben, oft neun bis zehn Stunden im Ganzen, dann noch die Vorbereitungen für die Kirchenmusik in dieser Woche, dazu kommt, dass man auch im Agiren, Anordnung der Scenen, im Dialog für Alles sorgen muss, sonst geht es verkehrt; so kam ich etwas müde am Freitag Abend an's Pult; wir hatten noch den Vormittag eine vollständige Generalprobe halten müssen, so dass mir mein rechter Arm ganz steif war. Auch hatten die Leute, die den Wasserträger nur vor 15 bis 20 Jahren gesehen oder davon gehört hatten, die Meinung, es sei eine alte vergessene Oper, die das Comité aufwärmen wolle, und auf der Bühne waren sie alle bange, — das gab aber gerade die rechte Stimmung für den ersten Act; das Ganze ging so nervös, gespannt, zitternd durcheinander, dass schon bei dem zweiten Musikstück die ganze Düsseldorfer Opposition in's Feuer gerieth, und klatschte und rief und weinte durcheinander. Einen bessern Wasserträger als meinen Günther habe ich nie gesehen. . . .

»Neulich ist die erste Theaterconferenz gewesen; das Ding wird sehr vernünftig angefangen und kann gut werden; doch halte ich mich ein wenig ausser dem Schusse, weil ich trotz des Vergnügens, das mir die Oper neulich z. B. gemacht hat, mich mit dem eigentlichen Theaterwesen, den Schauspielergeschichten, dem fortwährenden Effectsuchen und -machen nicht befreunden kann, und weil mich's auch von meinem eigentlichen Zweck, den ich in Düsseldorf habe, für mich zu arbeiten, zu weit entfernt. — Ich bekomme nur die obere Aufsicht über die musikalischen Geschäfte, Zusammensetzung des Orchesters, Engagements der Sänger, habe monatlich etwa eine Oper zu dirigiren (und auch das soll ganz von mir abhängen), mein dreimonatlicher Urlaub bleibt mir natürlich, und mit einem Wort, ich will beim hiesigen Theater ganz unabhängig und nur als Freund der Sache stehen, nicht dabei angestellt sein. — Eben desshalb habe ich auch auf das Gehalt verzichtet, für welches sie nun einen zweiten Dirigenten anstellen müssen, der die Hauptsache zu thun hat.«

Was aber bei einer solchen, vermeintlich nach den persönlichen Wünschen so vernünftig ausgeklügelten Einrichtung herauskam, wissen wir. Als unserm Felix der Theaterrock zu warm wurde, trug er es nicht mit Geduld, wie ein Soldat, der über der Erreichung des Zieles alle Beschwerden vergisst, sondern warf kurzum den Rock aus und sprang seitwärts vom Wege ab. Am nächstfolgenden Tage nach der glücklichen Ausführung dieses Absprunges, am 4. Nov. 1834, schrieb er seiner Mutter: »Ich war hier in eine entsetzliche Verwirrung und Hetze hinein gerathen, und mir ging es schlimmer, als in der geschäftigsten Zeit in London. Wenn ich mich Morgens zur Arbeit setzte, so klingelte es während jedem Takt; — da kamen unzufriedene Choristen, die man anfahren, ungeschickte Sänger, die man einstudiren, schäbige Musikanten, die man engagiren musste, und wenn es so den ganzen Tag fortgegangen war, und ich mir sagen musste, das sei nun Alles für das Düsseldorfer Theater und dessen Heil, so wurde ich schwer ärgerlich; endlich vergestern entschloss ich mich, machte einen *salto mortale*, sprang aus der ganzen Geschichte heraus, und bin nun wieder ein Mensch. Freilich war es eine fatale Aufgabe, dies unserm Theaterselbstherrscher, *alias* Bühnenmufti [Immermann], beizubringen, und der kneift die Lippen über mich zusammen, als wollte er mich kauen, aber ich hielt dem Verwaltungsrath eine kurze, sehr schöne Rede, sprach von meinen eigenen Arbeiten, an denen mir mehr läge, als am Düsseldorfer Stadttheater, so viel mir auch etc.; kurz, sie liessen mich herzus mit der Bedingung, dass ich von Zeit zu Zeit dirigiren solle, und das versprach ich und das werde ich auch halten. Ich habe längst einen Brief an Rebecka angefangen, mit den schönsten Details über drei Wochen aus dem Leben eines Düsseldorfer Intendanten.«

In diesem, mit aller ihm eigenen Munterkeit aufgesetzten Berichte an seine Schwester Rebecka, vom 23. Novbr. 1834, heisst es nun: »Wie es zeither ergangen ist, das kann ich gar nicht sagen, so abscheulich, aber Du musst doch eine kleine Klage darüber hören, schon damit Du niemals auf den Einfall kommst, Theaterdirector zu werden, oder einen der Deinigen Intendant werden zu lassen. — Gleich als ich [nach einer Reise, um Sänger zu engagiren] wieder herkam, wehte mich die Intendantenluft an. Im Statut steht: Die Intendanz besteht aus einem Intendanten und einem Musikdirector. Der Intendant wollte nun, ich sollte Musikintendant sein, er Schauspielintendant, und nun sollten wir sehen, wer dem andern den Rang abliefe, — darüber gab es gleich Scandal. Ich wollte nichts als dirigiren und einstudiren, und das war Immermann nicht genug. Wir wechselten verzweifelt grobe Briefe, in denen ich meinen Styl sehr zusammen nehmen musste, um keine Spitze unerwiedert zu lassen und meinen unabhängigen Grund und Boden zu behaupten, — aber ich glaube, ich habe Herrn Heyse [dem bekannten deutschen Sprachforscher, seinem Lehrer] Ehre gemacht. Wir verständigten uns darauf und zankten uns gleich wieder, weil ich nach Aachen reisen sollte, um eine Sängerin dort zu prüfen und zu engagiren, und weil ich das nicht wollte. Darauf musste ich das Orchester engagiren, d. h. für jedes Mitglied zwei Contracte ausfertigen, mich über einen Thaler Monatsgage vorher bis auf's Blut streiten; — dann gingen sie weg, — dann kamen sie wieder und unterschrieben doch; — dann wollten sie wieder nicht am zweiten Pult sitzen, dann kam die Tante eines ganz erbärmlichen Musikers, den ich nicht engagiren konnte, und die Frau mit zwei unmündigen Kindern eines andern Erbärmlichen, um ein gutes Wort beim Herrn Director einzulegen, — dann liess ich drei Kerls Probe spielen, die geigten so unter aller Würde, dass ich keinen von ihnen annehmen konnte; dann waren sie demüthig und gingen still betrübt fort und hatten ihr Brod verloren; — dann kam die Frau noch einmal wieder und weinte; — unter 30 Leuten war ein einziger, der kurz sagte: »ich bin zufrieden« und seine Contracte unterschrieb; alle andern handelten und mäkelten erst eine Stunde, bis sie mir glaubten, dass ich *prix fixe* hätte; mir fiel Vaters Spruch »Fordern und Bieten machen den Kauf« den ganzen Tag ein, — aber es waren vier Tage, die jämmerlichsten, die ich erlebt habe. Am vierten kam Klingemann [Karl Klingemann, sein Londoner Freund] des Morgens an und sah das Wesen, und entsetzte sich. Inzwischen studirte Rietz Morgen und Abend den »Templer« ein; — der Chor betrank sich und ich musste mit Autorität reden; — dann rebellirten sie gegen den Regisseur, und ich musste sie anschreien wie

ein Hausknecht; dann wurde die Beutler heiser und ich bekam Angst für sie (eine mir neue Art von Angst, eine der ekligsten); dann führte ich Cherubini's Requiem in der Kirche auf; zugleich kam das erste Concert, — kurz, ich fasste meinen Entschluss: drei Wochen nach Wieder-Eröffnung des Theaters meinen Intendantenthron zu verlassen, den ich denn auch Gott sei Dank ausgeführt habe. Die übrigen Details schenke ich Dir, Du wirst genug Theater haben. — Die Sache geht so gut wie in Düsseldorf nur möglich . . . . die Opern sind alle ganz voll, die Schauspiele aber nicht, so dass den Actionären zuweilen ein bischen bang wird. Erst fünf Mitglieder sind bis jetzt durchgegangen, zwei davon aus dem Orchester. . . . Seit ich aber aus der Geschichte hin, ist mir, als wäre ich ein Hecht, der wieder in's Wasser kommt; die Vormittage gehören wieder mir; Abends kann ich zu Hause sitzen und lesen; das Oratorium wird mir immer mehr zu Dank; ein paar neue Lieder habe ich auch gemacht; im Singverein geht es hübsch, wir führen bald die Jahreszeiten mit ganzem Orchester auf; nächstens will ich sechs Präludien und Fugen herausgehen, wovon Du erst zwei kennst: — das ist so ein Leben, wie ich es führen kann, aber das Intendantenleben nicht.«

Diese Schilderung spricht deutlich genug für sich selbst, für die Neigungen und Eigenthümlichkeiten Mendelssohn's. Die Art und Weise, wie er die Theater-Angelegenheit behandelt hatte, und namentlich der plötzliche Absprung, wurde von seinem Vater nicht gebilligt. Die Herausgeber der Mendelssohn'schen Briefe theilen darüber ein Schreiben mit, in welchem der kluge Vater sich folgendermaassen ausspricht: »Sodann will ich auch auf den Punkt der dramatischen Carriere noch einmal zurückkommen, weil sie mir allerdings für Dich sehr am Herzen liegt. Du hast, meiner Einsicht nach, weder in productiver, noch in administrativer Hinsicht eine ausreichende Schule durchgemacht, um gewiss wissen zu können, dass Deine Abneigung dagegen eine innere, in Deinem Talent und Charakter gegründet sei. Mir ist, ausser Beethoven, kein dramatischer Componist bekannt, der nicht eine ganze Menge total vergessener Opern gemacht hätte, ehe er den rechten Punkt zur rechten Zeit gefasst und sich Platz gemacht hatte. Du hast erst einen einzigen öffentlichen Versuch gemacht [Hochzeit des Gamacho, Text von s. Freunde Klingemann], der zum Theil am Texte gescheitert, und eigentlich weder gelungen noch misslungen ist. Später hast Du an den Texten zu viel gemäkelt, — den rechten Mann nicht gefunden, vielleicht aber auch nicht recht gesucht; ich kann mich des Glaubens nicht erwehren, dass thätigere Nachforschungen und billigere Anforderungen Dich zum Ziel führen müssen. Was aber die administrative Carriere betrifft, so veranlasst mich diese zu einer anderen Reihe von Betrachtungen, die ich Dir an's Herz legen will. Jeder, der Gelegenheit und Lust hat, Dich näher und innerlicher kennen zu lernen, sowie alle die, denen Du Lust und Gelegenheit hast Dich deutlicher zu machen, werden Dich lieb gewinnen und achten. Das allein reicht aber wirklich nicht aus, um thätig und wirksam in's Leben einzugreifen; es wird vielmehr bei vorrückendem Alter, wenn Anderen und Dir jene Lust und Gelegenheit ausgehen, zu Isolirung und Missmuth führen. Selbst das, was wir für Fehler halten, will, wenn es sich einmal durchgehends in der Welt festgesetzt hat, respectirt, oder doch wenigstens geschont sein, und das Individuum verschwindet in der Welt. Das Ideal der Tugend hat der am wenigsten erreicht, der es am unerbittlichsten von Anderen fordert. Das strengste Moralprincip ist eine Citadelle mit Aussenwerken, an deren Vertheidigung man nicht gern seine Kräfte verschwendet, um desto sicherer in dem Kernwerke halten zu können, welches man freilich nur mit dem Leben aufgeben soll. Nun hast Du Dich unleugbar bis jetzt noch nicht von einer gewissen Schroffheit und Heftigkeit, — von einem raschen Ergreifen und ebenso raschen Loslassen trennen können, und Dir dadurch selbst in praktischer Hinsicht vielfache Hindernisse geschaffen. So muss ich Dir zum Beispiel bekennen, dass ich Dein Ausscheiden von der activen Theilnahme an der Detail-Verwaltung des Düsseldorfer Theaters an und für sich gebilligt habe, die Art und Weise desselben aber um so weniger, als Du sie freiwillig und, wenn ich sagen soll, etwas unbedacht übernommen hast. Du hattest von Anfang an, sehr richtig, Dich nicht fest binden, sondern nur das Einstudiren und Leiten einzelner Opern übernehmen wollen, diesem Entschluss gemäss auch ganz consequent einen Theater-Musikdirector engagiren lassen. Wie Du nun vor einiger Zeit hierher kamst, mit dem Auftrag Krethi und Plethi zu engagiren, gefiel mir das Ding schon gar nicht; ich meinte aber: Du habest, da Du ohnedies hierher gekommen warst, diese Besorgung als eine Gefälligkeit nicht verweigern können. Nun aber, bei Deiner Rückkehr nach Düsseldorf, und nachdem Du, sehr vernünftig, eine weitere Reise zu Engagements gleich abschlugst, statt in diesem Sinne fortzufahren und alle *odiosa* abzuweisen, lässest Du Dich damit überschütten, und da sie Dir, wie natürlich, ekelhaft werden, lenkest Du nicht etwa ruhig ein und schaffst sie Dir nach und nach wieder vom Halse, sondern Du springst mit einem Male ab und zurück, giebst Dir dadurch unleugbar den Anschein von Unbeständigkeit und Unzuverlässigkeit, machst Dir einen Mann, den Du in jedem Fall politisch schonen musstest, zum entschiedenen Gegner, und höchst wahrscheinlich mehrere Mitglieder des Comité, unter denen gewiss ganz respectable Leute sind, verdriesslich und nicht zu besseren Freunden. Betrachte ich diese Sache falsch, so belehre mich eines Bessern.«

Eine solche Belehrung suchen wir aber in dem Briefwechsel vergebens und war doch auch nicht gut möglich; die Sache scheint überhaupt zwischen Vater und Sohn nicht weiter brieflich verhandelt zu sein. In obigem Briefe wird Jeder den wahren Sohn des weisen Moses Mendelssohn erkennen; Gedanken und Ausdruck sind gleich trefflich. Dass aber trotz der Richtigkeit der Maximen und der Bestimmtheit der Worte dennoch kein eigentlich praktischer Rath darin enthalten war, den unser Mendelssohn bei einiger Grundsatzfestigkeit (die ihm doch nicht fehlte) leicht hätte befolgen können, lag gleichmässig in unabänderlichen persönlichen wie sachlichen Verhältnissen.

(Schluss folgt.)

Zur Quintenfrage.

Von H. Sattler.

(Fortsetzung.)

Denken wir uns nun aber einen mehrstimmigen Satz, in welchem alle Stimmen in gleichmässiger Weise fortschreiten (in gerader Bewegung), keine Stimme daher einen Anspruch auf eine besondere melodische Gestaltung macht, welche von den verschiedenen Stimmen wird sich unserm Gehöre am bemerkbarsten machen? In gewöhnlicher Weise gewiss die Oberstimme, welche, wenn nicht durch absichtliches, besonderes Hervortreten einer anderen Stimme daran verhindert, sich als melodieführende Stimme, also als Hauptstimme ankündigt. Ist dies aber der Fall, und wir versuchen nun, auf die Quinte $\frac{g}{c}$ die Quinte $\frac{a}{d}$ folgen zu lassen, so empfinden wir die Fortschreitung von g—a als Ober- (Haupt-) Stimme, von c—d dagegen als Unter- (begleitende Neben-) Stimme; hiermit aber tritt uns klar das Missverhältniss entgegen zwischen Kraft und Anziehung, die Kraft liegt in den Untertönen c—d, die Anziehung aber in den Obertönen g—a, also die schwächeren, unbedeutenderen Intervalle der Harmonie ziehen, weil sie in die Oberstimme gesetzt sind, die stärkeren, bedeutenderen Intervalle an, oder, die Quinten nehmen gewissermaassen die Grundtöne ins Schlepptau und ziehen sie mit sich fort, ein Verfahren, welches dem natürlichen Gesetze eben so widerspricht, als der Versuch, von einem kleinen Boote ein Dampfschiff mitschleppen zu lassen. Kehren

wir dagegen die Quinten um und verwandeln sie in Quarten, so erscheint zwar in dieser Verbindung eine harmonische Leere, aber die natürliche Anziehungskraft kommt zu ihrer Berechtigung, die stärkeren Grundtöne bilden zugleich Melodietöne der Oberstimme und ziehen mit natürlicher Kraft die anderen unter ihnen liegenden harmonischen Töne mit sich fort. Wollen wir nun noch die harmonische Leere durch die sogenannte Mediante ausfüllen, also $\begin{smallmatrix}e\\c\\g\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}f\\d\\a\end{smallmatrix}$ auf einander folgen lassen, so werden wir in diesen Folgen von Quartsextaccorden durchaus nicht das Befremdende finden, was in jenen Quintenfolgen, selbst bei Ausfüllung derselben, durch die Mediante $\begin{smallmatrix}g-a\\e-f\\c-d\end{smallmatrix}$ liegt. Aber auch auf die Folgen von grossen Terzen, z. B. $\begin{smallmatrix}a-h-cis\\f-g-a\end{smallmatrix}$ findet jenes Naturgesetz, »das Stärkere ziehet das Schwächere an«, seine Anwendung, daher kann unser Gehör sehr wohl eine Folge von Umkehrungen derselben (kleine Sexten) vertragen, während die Folge der grossen Terzen selbst eine unangenehme Wirkung verursacht, daher auch von den alten Theoretikern verworfen wurde. Man unterscheide z. B. Nr. 1 von 2



Mit jenem Naturgesetze »das Stärkere ziehet das Schwächere an« steht ein anderes in engster Verbindung, nämlich: »Das Stärkere verdrängt das Schwächere«. Man stelle sich z. B. den Zusammenklang einer grossen Secunde vor, sie bildet eine Dissonanz, die zur Auflösung kommen muss; nur nach diesem Gesetze wird die Art der Auflösung zu bestimmen sein. Z. B.

1. 2. 3. 4.

In Nr. 1 ist *g* Grundton, stösst daher die minder starke Secunde ab, in Nr. 2 ist *g* Septime, während *a* Grundton ist (in der Umkehrung), es wird daher diese Septime *g* vom Grundtone *a* abgestossen; in Nr. 3 ist *g* Grundton, welcher die Quarte c abstösst oder vielmehr hier näher an sich heranzieht, in Nr. 4 ist c Grundton (vorweggenommener), welcher die Unterquarte nebst Unterterz zuerst abstosst, dann vermittelst des durchgehenden Dreiklangs der siebenten Stufe an sich heranzieht. Wie aus letzterem Beispiele schon zu ersehen, so versteht es sich von selbst, dass ein stärkerer (wichtigerer) Ton zugleich mehrere minder starke Töne anziehen oder abstossen kann, z. B.



so dass eine Auflösung der Dissonanz entsteht, welche mit dem stärkeren Tone in ein harmonisches Verhältniss tritt. Ueberhaupt glauben wir, aus diesen und ähnlichen natürlichen Bewegungsgesetzen die meisten harmonischen Erscheinungen erklären und ihre Regeln ordnen zu können; jedenfalls aber möchten wir Harmonikern nahelegen, dass unser ganzes Harmoniesystem allgemeinen Naturgesetzen unterworfen ist, und dass nicht auf dem Wege der willkürlichen, nach subjectivem Empfinden bestimmten Erklärungen, sondern nur auf dem Wege der Erforschung der natürlichen Bewegungsgesetze ein wirkliches Fortschreiten in der Harmonik und zugleich in den anderen Elementen der Tonkunst (Melodie, Rhythmus) ermöglicht ist. Eine wichtige Frage in Bezug namentlich auf die Quintenparallelen ist die nach dem Verhältniss des Melodischen zum Harmonischen. Gewinnt fürs Gehör das melodische Element das Uebergewicht über das harmonische, so muss bei der Erklärung der Quintenparallelen darauf Rücksicht genommen werden, dadurch wird uns offenbar werden, warum manche offenbare Quintenparallelen durchaus keinen üblen Eindruck machen.

(Schluss folgt.)

Das norddeutsche Bundesgesetz, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Compositionen und dramatischen Werken

ist am 11. Juni publicirt. Wir theilen daraus den III. und IV. Abschnitt mit, welche die Musik betreffen.

III. Musikalische Compositionen.

§. 45. Die Bestimmungen in den §§. 1—5, 8—42 finden auch Anwendung auf das ausschliessliche Recht des Urhebers zur Vervielfältigung musikalischer Compositionen.

§. 46. Als Nachdruck sind alle ohne Genehmigung des Urhebers einer musikalischen Composition herausgegebenen Bearbeitungen derselben anzusehen, welche nicht als eigenthümliche Compositionen betrachtet werden können, insbesondere Auszüge aus einer musikalischen Composition, Arrangements für einzelne oder mehrere Instrumente oder Stimmen, sowie der Abdruck von einzelnen Motiven oder Melodien eines und desselben Werkes, die nicht künstlerisch verarbeitet sind.

§. 47. Als Nachdruck ist nicht anzusehen: das Anführen einzelner Stellen eines bereits veröffentlichten Werkes der Tonkunst, die Aufnahme bereits veröffentlichter kleinerer Compositionen in ein nach seinem Hauptinhalte selbständiges wissenschaftliches Werk, sowie in Sammlungen von Werken verschiedener Componisten zur Benutzung in Schulen, ausschliesslich der Musikschulen. Vorausgesetzt ist jedoch, dass der Urheber oder die benutzte Quelle angegeben ist, widrigenfalls die Strafbestimmung des §. 24 Platz greift.

§. 48. Als Nachdruck ist nicht anzusehen: die Benutzung eines bereits veröffentlichten Schriftwerkes als Text zu musikalischen Compositionen, sofern der Text in Verbindung mit der Composition abgedruckt wird.

Ausgenommen sind solche Texte, welche ihrem Wesen nach nur für den Zweck der Composition Bedeutung haben, namentlich Texte zu Opern oder Oratorien. Texte dieser Art dürfen nur unter Genehmigung ihres Urhebers mit den musikalischen Compositionen zusammen abgedruckt werden.

Zum Abdruck des Textes ohne Musik ist die Einwilligung des Urhebers oder seiner Rechtsnachfolger erforderlich.

§. 49. Die Sachverständigen-Vereine, welche nach Maassgabe des §. 31 Gutachten über den Nachdruck musikalischer Compositionen abzugeben haben, sollen aus Componisten, Musikverständigen und Musikalienhändlern bestehen.

IV. Oeffentliche Aufführung dramatischer, musikalischer oder dramatisch-musikalischer Werke.

§. 50. Das Recht, ein dramatisches, musikalisches oder dramatisch-musikalisches Werk öffentlich aufzuführen, steht dem Urheber und dessen Rechtsnachfolgern (§. 3) ausschliesslich zu.

In Betreff der dramatischen und dramatisch-musikalischen Werke ist es hierbei gleichgültig, ob das Werk bereits durch den Druck etc. veröffentlicht worden ist oder nicht. Musikalische Werke, welche durch Druck veröffentlicht worden sind, können ohne Genehmigung des Urhebers öffentlich aufgeführt werden, falls nicht der Urheber auf dem Titelblatt oder an der Spitze des Werkes sich das Recht der öffentlichen Aufführung vorbehalten hat.

Dem Urheber wird der Verfasser einer rechtmässigen Uebersetzung des dramatischen Werkes in Beziehung auf das ausschliessliche Recht zur öffentlichen Aufführung dieser Uebersetzung gleich geachtet.

Die öffentliche Aufführung einer rechtswidrigen Uebersetzung (§. 6) oder einer rechtswidrigen Bearbeitung (§. 46) des Originalwerkes ist untersagt.

§. 51. Sind mehrere Urheber vorhanden, so ist zur Veranstaltung der öffentlichen Aufführung die Genehmigung jedes Urhebers erforderlich.

Bei musikalischen Werken, zu denen ein Text gehört, einschliesslich der dramatisch-musikalischen Werke, genügt die Genehmigung des Componisten allein.

§. 52. In Betreff der Dauer des ausschliesslichen Rechts zur öffentlichen Aufführung kommen die §§. 8 bis 17 zur Anwendung.

Anonyme und pseudonyme Werke, welche zur Zeit ihrer ersten rechtmässigen öffentlichen Aufführung noch nicht durch den Druck veröffentlicht sind, werden dreissig Jahre vom Tage der ersten rechtmässigen Aufführung an, posthume Werke dreissig Jahre vom Tode des Urhebers an gegen unbefugte öffentliche Aufführung geschützt.

Wenn der Urheber des anonymen oder pseudonymen Werkes oder sein hierzu legitimirter Rechtsnachfolger innerhalb der Frist von dreissig Jahren den wahren Namen des Urhebers vermittelst Eintragung in die Eintragsrolle (§. 39) bekannt macht, oder wenn

der Urheber das Werk innerhalb derselben Frist unter seinem wahren Namen veröffentlicht, so gelangt die Bestimmung des §. 8 zur Anwendung.

§. 53. Bei dramatischen, musikalischen und dramatisch-musikalischen Werken, welche noch nicht mechanisch vervielfältigt, aber öffentlich aufgeführt worden sind, gilt bis zum Gegenbeweise Derjenige als Urheber, welcher bei der Ankündigung der Aufführung als solcher bezeichnet worden ist.

§. 54. Wer vorsätzlich oder aus Fahrlässigkeit ein dramatisches, musikalisches oder dramatisch-musikalisches Werk vollständig oder mit unwesentlichen Aenderungen unbefugter Weise öffentlich aufführt, ist den Urheber oder dessen Rechtsnachfolger zu entschädigen verpflichtet und wird ausserdem mit einer Geldstrafe nach Maassgabe der §§. 18 und 22 bestraft.

Auf den Veranlasser der unbefugten Aufführung findet der §. 30 mit der Maassgabe Anwendung, dass die Höhe der Entschädigung nach §. 55 zu bemessen ist.

§. 55. Die Entschädigung, welche dem Berechtigten im Falle des §. 54 zu gewähren ist, besteht in dem ganzen Betrage der Einnahme von jeder Aufführung ohne Abzug der auf dieselbe verwendeten Kosten.

Ist das Werk in Verbindung mit anderen Werken aufgeführt worden, so ist, unter Berücksichtigung der Verhältnisse, ein entsprechender Theil der Einnahme als Entschädigung festzusetzen.

Wenn die Einnahme nicht zu ermitteln oder eine solche nicht vorhanden ist, so wird der Betrag der Entschädigung vom Richter nach freiem Ermessen festgestellt.

Trifft den Veranstalter der Aufführung kein Verschulden, so haftet er dem Berechtigten auf Höhe seiner Bereicherung.«

Diese Bestimmungen, die für den Rechtsgebrauch ganz passend und zeitgemäss sein mögen, enthalten doch auch manches, was Bedenken erregen muss. Dass das Gesetz nur zweierlei Rubriken von Tonwerken kennt — nämlich musikalische und dramatisch-musikalische — kommt ungefähr auf die Eintheilung der schwäbischen Weinsorten hinaus, welche bestehen erstens aus sauren und zweitens aus ganz sauren, und muss als ein Zeichen der Zeit angesehen werden. Die Unzulänglichkeit derartiger Bestimmungen wird die Praxis wohl bald herausstellen.

Einen Paragraphen hätte man noch beifügen sollen, und dieser müsste etwa lauten:

> §. .. Schutzberechtigt sind nur diejenigen Musik-Druckwerke, welche die Jahreszahl ihres Erscheinens auf dem Titel tragen.

Damit wäre denn ein arger alter Unfug sogleich und für immer beseitigt. Einstweilen wird also *sine anno* fortpublicirt!

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 27. Juli 1870. **Nr. 30.** V. Jahrgang.

Auch ein Leitartikel.*)

Kriegserklärung.

„L'empire c'est la paix."



*) Das folgende Lied wurde am 23. Juli zum Ausmarsch des Hamburger Militärs bei Joh. Aug. Böhme in Hamburg publicirt und wird von demselben bei Einsendung von 1 Groschenmarke franco zugeschickt werden. Text und Melodie ohne Begleitung, vier Exemplare zu 1 Sgr.



Nr. 30.



(Worte und Musik von *Fr. Chrysander.*)

---

*) Die vier Stimmen

Ten. I.
Ten. II.

für:

Bass I.
Bass II.

Sopr.
Alt

für:

Ten.
Bass

für 2 Stimmen:

Anzeigen und Beurtheilungen.

Aristoxenus' rhythmische Messungen im Gegensatz gegen neuere Auslegungen namentlich Westphal's und zur Rechtfertigung der von Lehrs befolgten Messungen von **Bernhard Brill.** Mit einem Vorwort von K. Lehrs. Leipzig, F. C. W. Vogel. 1870. 8vo. 88 S.

Das Büchlein ist K. Lehrs gewidmet; in einer kurzen Vorrede erkennt derselbe die hier von B. Brill vorgetragenen Lehren als die seinigen an, indem er sagt: »Als der Verfasser »mir diese, ohne meine unmittelbare Aufforderung entstandene »Arbeit mittheilte, war ich nicht wenig überrascht, allerdings »auch — warum sollte ich es nicht sagen? — erfreut. Und es »durfte mir gewiss wieder einfallen, was mein Freund und Col»lege Friedländer mir vor einiger Zeit in einem Gespräch über »die ausgebreitete rhythmisch-musikalische Metrik sagte: was »man in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle. Und »freilich, wie weit liegt es hinter uns, dass ich einem musik»kundigen Fachgenossen, der die ganze Berechtigung der »rhythmisch-musikalischen Metrik leugnete, noch für nothwen»dig hielt zu antworten, und die Unabweisbarkeit, Versche»mata, wenn sie etwas bedeuten sollten, mit Noten und Pausen »zu schreiben, zum zweiten Male in Schutz zu nehmen. — »Doch um auf den Punkt zu kommen, um welchen es sich jetzt »handelt: meine von Anfang angenommene Messung der »Trochäen, Jamben in $\frac{3}{4}$ ($\frac{3}{8}$) habe ich stets festgehalten; »ebenso die Messung der Kretiker nicht als $\frac{5}{8}$, sondern nach »Meissner's schöner Entdeckung über die Rhythmisirung »derselben als $\frac{6}{8}$-Takt«. Soweit K. Lehrs, über dessen Grundsätze wir hier von einem seiner Schüler in klarer fasslicher Weise belehrt werden. Um uns über die Bedeutung des Werkchens klar zu werden, wird es nöthig sein, hier einige kurze allgemeinere Bemerkungen vorauszuschicken.

Wenn man über rhythmische Verhältnisse schreiben will, so muss man vor allen Dingen von dem von Lehrs und Brill in seiner ganzen Bedeutung richtig anerkannten Grundsatze ausgehen, dass allen rhythmischen Gebilden das zu Grunde liegt, was wir in der modernen Musik Takt nennen, d. h. dass die betonte Zeit (die *thesis* oder der *ictus*) in gleichmässigen Zeiträumen wiederkehrt. Die Zeit zwischen zwei Thesen lässt sich entweder in drei gleiche oder in zwei (auch vier) gleiche Zeittheile theilen. In ersterem Falle haben wir den ungeraden Takt (das *γένος διπλάσιον*), im andern den geraden Takt (das *γένος ἴσον*). Alle anderen rhythmischen Geschlechter sind unmöglich, wie z. B. das sogenannte *γένος ἡμιόλιον*, in welchem die Zeit zwischen zwei Betonungen in fünf gleiche Zeittheile zerfallen soll. — Diese vermeintliche Taktart wurde desshalb *γένος ἡμιόλιον* genannt, weil man in ihr der *thesis* drei, der *arsis* zwei Zeiten zuertheilte, nach dem von den alten Rhythmikern aufgestellten Grundsatze, dass die *thesis* mindestens die Dauer der *arsis* haben müsse. Jeder musikalisch-rhythmisch fühlende Mensch wird aber empfinden, dass die Zusammenfassung von fünf gleichen Zeiten unter einem *ictus* etwas Unrhythmisches ist, von dem wir gänzlich absehen müssen.

Diesen so einfachen musikalischen Grundsätzen sind die wenigsten Philologen, welche sich mit metrischen und rhythmischen Messungen beschäftigten, gefolgt. Einer der ersten, welcher es versuchte die Metrik und Rhythmik der Griechen wissenschaftlich zu begründen, war bekanntlich Gottfried Hermann. Nach seiner Ansicht war Takt (d. h. die gleichmässige Wiederkehr der Betonungen) eine Monotonie der modernen Musik, über welcher der Reichthum der griechischen Rhythmen hoch erhaben war. Dass andere Philologen diese Ansicht ihres berühmten und gelehrten Collegen theilten und als eine unumstössliche Wahrheit auf Schulen und Universitäten weiter lehrten, versteht sich von selbst und lieferte den Beweis, dass Niemand die Form eines dichterischen Kunstwerks ohne eine gewisse Sicherheit in den Elementen der Musik zu besitzen, beurtheilen kann. Diesem (in musikalischer Beziehung geradezu widersinnigen) Hermann'schen System trat zunächst A. Apel in seiner Metrik auf das entschiedenste entgegen, indem er in geistreicher Weise das Wesen des Taktes und Rhythmus erklärte und nachwies, dass Rhythmus ohne Takt eben kein Rhythmus ist. Apel hatte zu seiner Zeit aber das Unglück, dass ihn die Philologen nicht für voll ansahen, obgleich sie unendlich viel von ihm hätten lernen können, wie sie später (z. B. Westphal und Rossbach) auch wirklich von ihm gelernt haben. Böckh war sich, trotz seiner nicht hoch genug zu schätzenden Verdienste um die alte Rhythmik und Metrik, über die rhythmischen Verhältnisse nicht immer ganz klar; anfangs, nach Erscheinen des anziehenden und geistreich geschriebenen Apel'schen Werkes, folgte er eine Zeit lang diesem, erklärte jedoch später in seiner Abhandlung *de metr. Pind.*, dass er sich mit der Annahme der dreizeitigen Länge nicht einverstanden erklären könne, d. h. mit anderen Worten, er kehrte zu der alten Ansicht zurück, dass den griechischen Rhythmen der Takt fehle. Aehnlich C. Joh. Hoffmann, welcher 1832 ein Werkchen unter dem Titel erscheinen liess: »Beweis und Darstellung des ausgebildeten musikalischen Taktes der alten Griechen aus ihren eigenen Musikern«, dann aber in einem zweiten Schriftchen »Die Wissenschaft der Metrik«, 1835, wörtlich also urtheilte: »Den Vortrag der griechischen Chöre haben wir uns »zu denken wie einen trefflich eingeübten Choralgesang, also »mit einem zwar bestimmten aber dennoch nicht sehr »strengen (?!) Rhythmus, indem man je nach Bedürfniss »bald die eine Länge etwas länger anhielt, wie eine Länge, ob»wohl man stets die wirkliche Länge immer länger hielt als die »wirkliche Kürze, alles jedoch mit strengem Maass, mit Sorg»falt, Ueberlegung und bedachter Kunst. Dieser Gesang »lässt sich also gar nicht durch unsern Takt dar»stellen«.

Einen bedeutenden Fortschritt haben Rossbach und namentlich Westphal durch ihre Schriften angebahnt, obgleich auch diese durch ihre Annahme des fünfzeitigen Taktes zeigen, dass sie sich über das eigentliche Wesen des Rhythmus noch nicht völlig aufgeklärt haben: ebenso durch einige andere Behauptungen, wie z. B. die, dass die stellvertretende Länge in der That eine Verlängerung einer auf der *arsis* stehenden Silbe um eine halbe Zeit sein soll, z. B.

$\frac{6}{8}$ [Notenbeispiel]

wofür Apel naturgemäss ein gelindes *sforzando* setzt:

$\frac{6}{8}$ [Notenbeispiel]

Die hier anzuzeigende Schrift von Bernhard Brill, auf welche wir unsere Leser aufmerksam machen möchten, geht, wie schon oben angedeutet, in richtiger naturgemässer Weise vom Takte aus, gelangt aber in Bezug auf die griechischen Rhythmen zu durchaus anderen Resultaten als Apel und nach ihm (abgesehen von vielen Einzelnheiten) Westphal. Beide stellen den dreizeitigen Rhythmus als den gewöhnlicheren in der griechischen Sprache (oder besser Gesange) auf, und da, wo in der *λέξις* ein Gemisch von drei- und vierzeitigen Versfüssen stattfindet, versuchen sie es, die letzteren dem dreizeitigen Rhythmus anzubequemen, z. B.

$\frac{6}{8}$ [Notenbeispiel]

oder im jambischen Trimeter mit stellvertretender Länge:

$\frac{6}{8}$ [Notenbeispiel]

Unser Verfasser behauptet dagegen mit seinem Lehrer K. Lehrs, dass der gerade Takt der vorherrschende gewesen sei und sich die dreizeitigen Versfüsse dem vierzeitigen Takte unterwerfen müssen, in dieser Weise:

oder im jambischen Trimeter:

es ist dies eine Messung, die Joh. Heinr. Voss in seiner »Zeitmessung der deutschen Sprache« (Königsberg 1802) schon im deutschen Verse angewendet hat.

Bei den richtigen rhythmischen Grundsätzen, von denen unser Verfasser ausgeht, ist es natürlich, dass er den fünfzeitigen Takt als solchen nicht anerkennt, sondern auch hier einen geraden, also einen rhythmisch-fasslichen, Takt setzt, in welchem indess gewöhnliche Achtel mit Achtel-Triolen abwechseln, z. B. in dieser Weise bei Auflösung des Taktes in fünf einzelne Zeiten:

Wie nach den vorausgeschickten Erörterungen die Sache jetzt liegt, so handelt es sich im Grunde nur um die Frage, ist bei den Alten der zwei- oder der drei-theilige Rhythmus der bevorzugtere gewesen?, d. h., ist die griechische Sprache mehr für das eine oder das andere dieser beiden Rhythmen-Geschlechter geeignet? Dies ist allerdings eine Frage, deren Entscheidung ich Anderen überlassen muss. Vom musikalischen Standpunkte aus muss ich sagen, dass z. B. die logaödischen Verse im Tripeltakt componirt oft einen viel angenehmeren fliessenderen Eindruck machen, als wenn man für sie den geraden Rhythmus wählt, dass dagegen jambische und trochäische Verse mit stellvertretenden Längen häufig im Viervierteltakt gesungen natürlicher und besser klingen. Ich weiss nicht, wie weit hier das subjective Urtheil ein Recht hat mitzusprechen, — sehr wohl ist es möglich, dass die Alten selbst (namentlich in den Compositionen lyrischer Gedichte, in den Chören der Tragödien) bald das zweitheilige, bald das dreitheilige Maass nach Stimmung und Bedürfniss anwendeten; warum sollen denn bei ihnen die rhythmischen Verhältnisse sich ganz streng schematisiren lassen, wenn die Sprache beide Messungen zulässt?

Schliesslich fragt es sich noch, wie bringt Herr Brill seine Ansichten mit der Ueberlieferung der alten Rhythmiker in Uebereinstimmung, da dieselben doch ganz unzweifelhaft drei Geschlechter und unter ihnen auch das unhaltbare γένος ἡμιόλιον aufstellen? Hier müssen wir seiner Ansicht durchaus beipflichten, dass er einen Unterschied zwischen der λέξις und der musikalischen Composition macht, indem er behauptet, dass die als drei-, vier- und fünfzeitige Füsse aufgestellten rhythmischen Zusammenstellungen sich nur auf die λέξις beziehen, indem in dieser nur von Längen und Kürzen die Rede sein kann, dass die eigenthümliche rhythmische Gestaltung derselben aber erst in der musikalischen Composition zu Tage tritt.

Hiermit können wir unseren Bericht abbrechen. Das Schriftchen verdient jedenfalls die volle Beachtung aller Musiker und musikalischen Philologen, da es in der That in musikalischer Beziehung mit grösserer Sachkenntniss als die meisten Schriften auf diesem Gebiete geschrieben ist. Das einzige, worauf wir hier noch beiläufig hinweisen möchten, ist, dass der Verfasser die im Mittelalter bei den älteren Mensuralisten geltenden rhythmischen Gesetze, wie wir sie namentlich in der Franconischen Notation sehen, unberücksichtigt gelassen hat. Wenn der zweizeitige oder gerade Takt, wie von so vielen Seiten behauptet wird, durchaus der naturgemässere ist, so ist es eine höchst auffallende Erscheinung, dass die ältesten Mensuralisten nur den dreitheiligen Takt gelten lassen wollen, und eine Verbindung von Längen und Kürzen, wie z. B. diese:

– ◡ – – ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ –

so in Noten schreiben würden:

Ich führe dies nur an, weil der Verfasser selbst S. 11 auf die alte und mittelalterliche Poesie zu sprechen kommt, und sich vielleicht aus der Vergleichung der Takteintheilungen der ältesten Mensuralisten mit den alten griechischen Rhythmen manche Einzelnheiten aufklären liessen. *H. B.*

Leichpredigt, | **Von der *Musica*, aus dem 16. Cap. des | Ersten Buchs der Chronica. | Beym Begräbnuß, des Weylandt | Achtbarn vnd Wolgelahrten Herrn, | Sethi Calvisij | Bey der Schul zu S. Tho- | mas in Leipzig *Collegae* vnd wol- | verdienten *Cantoris*, auch be- | rühmten *Chronologi*. | Welcher den 24. *Novembris Anno* 1615. | In Gott selig verschieden, vnd den 27. dessel- | ben Christlich zur Erden bestattet worden. | Gehalten durch | *Vincentium* Schmuck, der H. Schrifft | *Doctorn* vnd *Professorn*, Pfarrern | zu S. Niclas daselbst. | Gedruckt zu Leipzig bey Lorentz Kober.**

In Quart, Titel in reicher Verzierung u. Randeinfassung. Reg. d. Bog. A, B, C, D (1—4), letztes Blatt leer, ebenso Rückseite des Titels. A 2 Dedic. Den Ehrnvesten | vnd Wolweisen | Herrn Thome Lebzeltern, vnd | Herrn Caspar Warnern. 18. Dec. *Anno* 1615 *Vincentius* Schmuck *D.* |. A 2 b Leichpredigt 1. Chron. 16 Eingang von gemeiner sterbligkeit, Einredn aus des Herrn Christi verheissung, Antwort drauff, *Transitio* zu gegenwertigen Text, *Propositio* der Predigt. Historia von heimholung der Bundes-Lade. Gemeine lehrn von der Musica:

1. Dass die Musica ein alte Kunst sey,
2. Dass die Musica eine sonderbare Gottes Gabe sey,
3. Das die Musica ein sonderlich Stück sey des Gottesdienstes.

Beschluss (auf Fol. B 4.).

Auf Bogen C beginnt nun:

Bericht von dem verstorbenen:

»Vnd dass wir von seiner Kindheit anfangen, so ist er geboren Anno 1556 den 21. *Februarij* zu Gorssleben, einem Dorff in Döringen bey Sachsenburg, vnd sind seine Eltern Bawersleute gewesen, also dass sich sein Vater Jacob Kalwitz, mit seiner Handarbeit des Sommers mit Mehen, schneiden vnd arbeiten in Weinbergen, vnd des Winters mit Futterschneiden, genehret hat.

Dieser sein Vater ist gestorben, Anno 1564. von welcher zeit an die Mutter, so Elisabeth (*Krumin*) geheissen, vnd noch etliche dreissig Jahr nach des Mannes Todt gelebet, für eine Hebamme sich hat gebrauchen lassen. Wenig Jahr hernach haben etliche gerathen, dass sie diesen jhren Sohn, als er ins vierzehende Jahr gegangen solte lassen ein Handwerk lernen. Er aber hat bey der Mutter erhalten, weil er bissher in die Schul gegangen, vnd fast *Grammaticé* schreiben können, dass sie jhn ferner bey der Schul lassen wolte.« —

Seth. Calvisius kam 1569 nach Frankenhausen, wo er drei Jahre »als ein armer Knabe« sich aufgehalten. 1572 ging er nach Magdeburg, wo er sieben Jahre verblieb und als ein Current Schüler und Musicant seinen Unterhalt, wie er gekonnt gesucht. 1579 begab er sich nach Helmstädt und zu Ostern 1580 nach Leipzig, wo ihm im folgenden Jahre der Chor in der Pauliner Kirche übertragen und er unter die Repetenten gerechnet worden. Anno 1582 im November ist er »durch *commendation* vnd förderung Herrn D. Nicolai Selneckers vnd des gantzen *Collegii Theologici*, zu eim *Cantore* in die Fürsten Schul zur Pforten erfodert worden allermeist, weil er neben der *Musica*, dern er mechtig, auch einen *Hebraeum* gegeben hat, welche *lectio* jhm in gedachter Schul befohlen vnnd auffgetragen worden«. Dieses Amt hat er in der

12. Jahr verwaltet und während dieser Zeit sich sonderlich auf das Studium historiarum und Chronologiam gelegt. — »Er bat auch in der Schul Pforta nit allein die *Musicam* zum besten angerichtet, sondern auch ein Büchlin, darinnen die Kunst zu *componiren* gewiesen wird, *Melopoeja* genant, aussgehen lassen, welches von vielen so zur Kunst lust gehabt, mit begierde auffgenommen, vnd als ein gute Arbeit sehr *commendirt* wordn«. — Im J. 1594 (*mense Majo*) wurde er vom Rath der Stadt Leipzig zum Schul und Cantordienst zu St. Thomas berufen »welchem Ampt mit was ruhm vnd fleiss er demselben für gestanden, auch waser massen die *Musica* bey der Kirchen allhie durch jhn angerichtet vnd verbessert worden, das ist für Augen, das es hievon weiters berichts oder zeugnüsses nicht bedürfftig. Denn er war seiner Kunst mechtig, der sich auff gute Muteten vnd das *decorum* im singen verstunde, derwegen auch die besten Stücke vnd Muteten zu singen beflissen war, vnd selbst auch einen guten vnd statlichen Componisten gegeben hat«. — Im J. 1595 (die X. Februarii) begab er sich in den Ehestand mit Magdalena, des Hansen Jungen, Bürgers und Bäckers (zu Leipzig) Tochter, mit der er 21 Jahre in friedlicher Ehe lebte und drei Söhne und eine Tochter »gezenget«. Ein Sohn starb schon vor dem Tode des Calvisius. Anno 1602 hatte er ein Unglück und musste durch Verwundung des einen Kniees fast ein Jahr zu Bette liegen und worde »*Claudicans*«. Während dieser Zeit arbeitete er seine Chronologia aus, welche ihm mehrere Berufungen gebracht, die er alle ausschlug. »1596 hat er auch das Gesangbuch *Lutheri* vierstimmig ausgehen lassen, dessgleichen *Bicinia* vnd *Tricinia sacra componirt* vnd letzlich der Jugend zu gut einen *Thesaurum latinae linguae* vñ *Enchiridion* verfertiget vnd in Druck kommen lassen«, ebenso eine neue Bearbeitung der Chronologia vorgenommen und den Theil dieses Werkes, welcher sich auf die *Chronica* selbst bezieht, zu Ende gebracht und gedachte dieses Werk mit der *Isagoge Chronologica*, (fundamenta der Jahrrechnung) künftigen Sommer zu publiciren, als ein Quartan Fieber ihn befiel, welches durch anhaltende Hitze in den Paroxismis ihn allmählich auszehrte. — »Sonst war sein vorhaben, wenn gedachtes Werck verfertiget, so wolte er auch in *Musicis* noch etwas schreiben, dergleichen bissher nie were erfür kommen, damit wolte er beschliessen.«

»Seines Lebens vnd Wandels auch Christenthumbs halben, ist er ein ehrlicher auffrichtiger frommer Gottfürchtiger Mann gewesen, ohne falsch vnd Gleissnarey, nüchtern, vnnd gar kein *amans humorum*, wie man in gemein von den *Cantoribus* zu halten pfleget; auch ein guter Haussvater vnnd verstendig zu allen Sachen. — In seiner Kranckheit hat er sich wissen der gedult zu halten, bevorauss nach dem er letzlich vermerckt, dass es gegen seinem Ende gehen wolte. Hat sich seinem Gott vnd Erlöser befohlen. — Das letzte Wort war: »*Domino moriar*« Ich wil dem HErrn sterben, Vnd das ist also geschehen am vergangenen Freytag früe vmb 7 Vhr, — nachdem er gelebet gehabt 59. Jahr 9 Monat vnd 2 Tage. Sein letzte Arbeit in *Musicis* ist gewesen, dass er newlicher zeit einem ehrlichen Mann, ausser Leipzig, vnd der noch am Leben, auff sein begehren zu eim Begräbnuss Lied die Worte des 90. Psalms: Vnser Leben wehret siebenzig Jahr etc. *componiret* hat, vnd dieselbe *composition* ist jhme selbst zum Erstenmal jetzo vor der Predigt zum Begräbnuss abgesungen worden.«

Es folgt nun auf Fol. C 4 verso: Rectoris academiae Lipsiensis (*Joh. Friedrich*) Oratio, welche die vorhergehenden Lebensnachrichten im Lateinischen wiedergiebt, hier und da mit Hinzufügung einiger genaueren Daten.

(Diese »Leichpredigt« wurde auf der Auktion der Jahn'schen Musikbibliothek in Bonn [im April d. J.] mit drei Thaler bezahlt.)

Bonn. *Müller.*

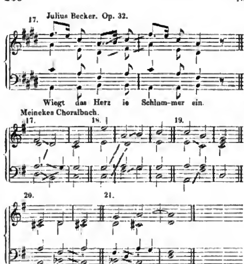
Zur Quintenfrage.

Von H. Sattler.

(Schluss.)

Versuchen wir mit Berücksichtigung der melodischen Bedeutung nach oben aufgestellten Naturgesetzen einige scheinbar fehlerhafte Quintenparallelen als fehlerfreie aufzustellen und zu erklären:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16.



In Nr. 1 liegt das Stärkere (stärker aufs Gehör Wirkende) in den in Gegenbewegung auftretenden äusseren Stimmen, die Bässe *a—g* sind Grundbässe, ziehen daher die als Mittelstimme auftretenden Quinten *a—d* an, wodurch das natürliche Verhältniss zwischen Kraft und Anziehung gewahrt ist. In Nr. 2 findet dasselbe Verhältniss statt, ausserdem nehmen Leitton *gis* und Septime *d* das Gehör besonders in Anspruch (absorbiren das Schwächere). In beiden Beispielen mag auch die Verdoppelung der Quinte durch die in Gegenbewegung auftretende melodieführende Oberstimme zur Verdeckung der Quinte beitragen. In Nr. 3 wirkt ebenfalls die Gegenbewegung der stärkeren äusseren Stimmen, ausserdem die hervortretende Septime *es* auf die Beseitigung der Quintenwirkung $\frac{b—c}{es—f}$, während die Quinten in der Oberstimme $\frac{d—b}{g—es}$ durch die dissonirende Wirkung derselben gerechtfertigt werden. In Nr. 4 tritt die Unterquinte *c* als Dissonanz auf, giebt also dem Gehöre schon die Vorempfindung von der angenehmen Auflösung. In Nr. 5 wird das Gehör von den Dissonanzen *f* und *b* (stärkere Töne) in Anspruch genommen, ausserdem ist die erste Quinte keine reine. In Nr. 6 wird die Quinte $\frac{g}{c}$ dadurch geschwächt, dass der mit dem Tenore in der Gegenbewegung auftretende Bass den Ton *c* zugleich aufnimmt und dadurch die Wirkung des Tenors absorbirt, ähnlich ist es in Nr. 7, wo der Sopran den Alt in *b* absorbirt. In Nr. 8, 9 und 10 wird das Gehör von den in Gegenbewegung auftretenden äusseren Stimmen in Anspruch genommen; in Nr. 11 nehmen die scharfen Dissonanzen des Soprans das Gehör in Anspruch, ausserdem wirkt mildernd die Gegenbewegung. In Nr. 12 und 13 treten die Quinten als durchgehende Dissonanzen auf, während in Nr. 14 der Basston *d* als Dissonanz auftritt. In Nr. 15 tritt die erste Quinte als Dissonanz auf, die zweite Quinte $\frac{h}{e}$ wird gemildert durch den Vorhalt *a* im Alte und die Septime *d* im Basse. In Nr. 16 ist der Ton *g* im Sopran durchgehende Dissonanz, ausserdem ist die Quintenfolge durch die Septime *es* im Basse unwirksam gemacht.

So wie man einerseits bisher zu ängstlich in der Beurtheilung der Quintenfolgen gewesen ist, so hat man andererseits das Unangenehme mancher Quintenfolgen ertragen, weil die Theorie sie nicht verbannt hat. Zu letzteren gehören manche sogenannte Ohrenquinten, Quintenvermeidungen und Quinten in verschiedenen Octaven. Oft sind solche unangenehme Folgen irrthümlicher Weise als verdeckte Quinten erklärt, oder man hat sie sich gar nicht erklären können und sie passiren lassen. So giebt Marx (Compositionslehre Bd. 1, S. 96) über folgendes Beispiel die Erklärung: »Dergleichen Fortschreitungen nennt man im Gegensatze zu den wirklichen oder offenbaren Quinten verdeckte Quinten, weil man sie nicht buchstäblich vor sich hat, sondern erst hervorsuchen muss; man wird nämlich durch das Ohr aufmerksam, sieht dann nur eine wirkliche Quinte vor sich und findet, dass die in eine Quinte zusammentretenden Stimmen, wenn man jede diatonisch fortgehen liesse im Fortgange wirkliche Quinten gemacht haben würden«. Eben so erklärt er einfach folgende Fortschreitung als Ohrenquinte. Er sagt: »Hier kann nicht einmal von eingebildeten dazwischenliegenden Quinten die Rede sein; man hat also dergleichen Quinten Ohrenquinten genannt«. Der Irrthum besteht darin: Man hat bisher die Quintenwirkung lediglich der melodischen Stimmenbewegung zugeschrieben, während man anderseits die allgemeine Wirkung der Intervalle und Accorde nicht von der Octavenlage abhängig gemacht hat. So benennt man ja jedes einzelne Intervall, jeden Accord mit gleichem Namen ohne Rücksicht darauf, ob der oberste Ton eines Intervalls oder die oberen Töne eines Accordes eine oder zwei Octaven höher liegen als der Grundton. Es tritt hier eine von der Octavenlage der Oberstimmen unabhängige rein harmonische Wirkung hervor, woran natürlich die Quinten Theil nehmen; liegt daher im ersten Accorde eine Quinte über dem Basse (Grundtone), oder empfindet das Ohr sie, auch wenn sie nicht niedergeschrieben und angeschlagen ist (was ja, da die Quinte als aliquotes Intervall des Grundtons immer empfunden wird, immer der Fall ist), so tritt die Wirkung von einer Quintenparallele heraus, sobald der zweite Accord die Quinte (in der Ober- oder einer anderen hervortretenden Stimme) stark hervorhebt, dabei kommt die Octavenlage des zweiten Accordes gar nicht in Frage. Es beruht das Unangenehme solcher harmonischen Folge in der unnatürlichen Anziehung, welche die Quinte (das schwächere Intervall) auf den Grundton ausübt. Hiernach erklären sich die Marx'schen Beispiele von selbst. Man könnte solche unangenehme Quintenfolgen harmonische Quintenparallelen im Gegensatze zu den melodischen nennen. Zu diesen harmonischen Quintenparallelen gehören Nr. 17, 18, 19 obiger Beispiele. In Nr. 18 wirken auch die Terzen schlecht aus oben angeführten Gründen. Von sehr übler Wirkung sind auch die vermiedenen Quinten, wie im Beispiele 20 und 21. Verlangt nämlich das Gehör durch die eigenthümliche harmonische Wirkung einer auftretenden Quinte eine Quintenfolge, sie wird aber wegen des theoretischen Verbots durch eine andere Stimmenfortschreitung vermieden, so wirkt solche Vermeidung sogar unangenehmer auf das Ohr, als eine offenbare Quintenparallele, weil dem Verlangen des Gehörs nicht entsprochen ist. In der Regel werden letztere Quintenparallelen erträglich gemacht durch die wichtigeren, hervortretenden Intervalle der anderen Stimmen. (Das Schwerere absorbirt das Leichtere.) Im obigen Beispiele ist es die Terz *cis*, ausserdem die Gegenbewegung der Oberstimmen. Frage: Sind die Quintenfolgen in Nr. 17 der obigen Beispiele zu rechtfertigen, und warum nicht? (Eine andere Frage ist freilich, ob eine solche Composition, eine solche Stimmführung, ein solches Accordgestolper überhaupt zu rechtfertigen sei. *D. Red.*)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Basel.** (Allgemeine Musikschule.) Anfang Juli fanden die öffentlichen Prüfungen der hiesigen, von S. Bagge trefflich geleiteten Allgemeinen Musikschule statt. Die »Basler Nachrichten« schreiben darüber: Der zahlreiche und theilnehmende Besuch nicht minder als der gute Erfolg berechtigen zu einer Besprechung der vorgeführten Leistungen. Das möchte freilich unter anderen Umständen etwas gefährlich sein; ist doch die Schule noch ausserordentlich jung, noch so manches im Werden begriffen, und sind die einzelnen Fächer noch lange nicht gleichmässig genug besetzt. Um so anerkennenswerther ist es, wenn die Schule schon jetzt mit wirklichen Resultaten hervortreten kann, wenn die Zielpunkte sich klar und deutlich zeichnen. Die Musikschule ist berufen, einstens unter den bestehenden musikalischen Anstalten eine hervorragende Stellung einzunehmen, indem sie zum Centrum der musikalischen Erziehung werden und somit auf die Richtung des Geschmacks einen wesentlichen Einfluss gewinnen kann; ihre Entwicklung ist daher von hoher Bedeutung. Wohl das wesentlichste Mittel, dessen sich die Musikschule bedient, ist der Unterricht in Klassen, eine Erleichterung, die in ihrer Neuheit viele Gegner und noch mehr Ungläubige sich gegenüber fand. Die Prüfungen werden nun, für den unparteiischen Zuhörer wesentlich den Erfolg gehabt haben, dass sie die Bedenken vermindert, oder gar ganz beseitigt haben; bei uns ist das wenigstens der Fall gewesen. Es wäre übrigens nicht so schwer gewesen, darüber ins Klare zu kommen. Man hätte nur daran festhalten sollen, dass das Musikspiel vorzugsweise

gesellschaftliche Momente enthält, dass es, seiner inneren Natur nach Reproduction, nicht Production, eine gleichartige Darstellung durch mehrere sehr wohl erträgt und von jeher ertragen hat. Warum soll, was bei der Ausführung üblich und gut ist, bei dem Unterricht nicht zulässig sein? Diese allgemeinen Gesichtspunkte können aber für sich allein nicht entscheiden, es muss vielmehr dessen Anwendung auf den Unterricht selbst verfolgt werden. Soweit uns nun die Prüfungen darüber aufgeklärt haben, so besteht ein wesentlicher Vorzug des Klassenunterrichts darin, dass das rhythmische Gefühl erheblich gefördert wird. Gewisse Taktarten sind nichts weniger als in die Ohren fallend; ja es wird sehr oft der neuern Musik der Vorwurf gemacht, dass sie dem natürlichen Taktgefühl nicht genug Rechnung trage; Thatsache ist, dass das Anlernen des Taktes eine der hauptsächlichsten Aufgaben des Lehrers ist, da man fast durchgängig grösste Unempfindlichkeiten für eine consequente Festhaltung des einmal angenommenen Taktes findet, selbst für die Verschiedenheit der Taktarten unter einander. Durch das gemeinschaftliche Spiel werden die aus jener Unempfindlichkeit hervorgehenden Unarten rasch und mit Erfolg beseitigt. Es ist das um so wichtiger, als der beim Einzelunterricht so oft verwendete Metronom sich nicht als praktisch bewährt hat; derselbe wird vielmehr meistens ignorirt. Wie wichtig das richtige Takthalten ist, weiss Jeder, der sich nur einigermaassen im Ensemblespiel versucht hat. Eine Musik, die unrhythmisch ist, ist keine Musik mehr; der Rhythmus bildet vielmehr jetzt wie vor tausend Jahren ihre erste, die vorwiegende physiologische Grundlage des Gefallens. Damit aber, dass der Klassenunterricht das taktgemässe Spielen fördert, wird das Spiel ein regelmässigeres, abgerundetes. Nichts ist üblicher, als Taktschwankungen bei schweren und leichten Stellen, dort plötzliches Anhalten und Langsamwerden, hier Treiben. Beim Zusammenspiel sind solche Unregelmässigkeiten nicht ganz ausgeschlossen, aber doch leichter zu beseitigen, denn die verschiedene Disposition der Schüler bringt es mit sich, dass das Stück nicht allen dieselbe Schwierigkeit bietet; darum merkt auch jeder Spieler seinen Fehler sofort selbst, während er sonst die Unregelmässigkeit gar nicht empfindet, und er wird dadurch veranlasst, dieselbe womöglich zu beseitigen. Das Spiel controllirt sich also selbst und wird somit dem Unterricht ein ganz neues, selbständiges Element zugeführt. Dieses Moment aber ist sehr wichtig, denn bei der Musik kommt doch überhaupt alles darauf an, dass sauber und sicher gespielt werde, und nichts ist gefährlicher, als das halbwegs ein Stück spielen können. So etwas lässt der Klassenunterricht gar nicht zu, es muss vielmehr sorgfältig darauf ausgegangen werden, dass das vorgelegte Stück von allen Schülern gespielt werden könne. Die Schule bringt noch weitere Vortheile hinsichtlich der Disciplin mit sich; sie ist natürlich strammer, wo der Schüler von anderen umgeben ist, wie hinsichtlich der Fortschritte. Denn neben dem Vortheile, etwas wirklich ganz gelernt zu haben, hängt mit der Beweglichkeit in der Besetzung der Klassen die Möglichkeit zusammen, nachlässige oder unfähige Schüler in untere Klassen oder ganz zur Schule hinauszuweisen, was bekanntlich jederzeit stattfinden kann. Man hat auch, wie es scheint, die Erfahrung gemacht, dass Vorstellungen und Ermahnungen an einen Schüler im Beisein anderer gerichtet, weit besser anschlagen, als dies beim Privatunterricht der Fall ist. Das beständige Spielen vor dritten Personen ist ebenfalls sehr bildend. Dagegen ist der Klassenunterricht zwei grossen Gefahren ausgesetzt, einer Vernachlässigung des Vortrags und der guten, zu richtigem Spiel nöthigen Körper-, speciell Handhaltung. In beiden Dingen muss stete Aufmerksamkeit beobachtet werden, und wir können nicht umhin, unsere grosse Befriedigung über diesen Punkt der Prüfungsergebnisse auszusprechen. Von den Klassen der jüngsten Schüler und Schülerinnen an bis weiter hinauf machte sich ein sorgfältiges Einhalten der dynamischen Momente, wie eine gewisse Beweglichkeit im Tempo auf wohlthuende Weise bemerkbar. Wir können und wollen nicht auf das Detail der Prüfungen eintreten, aber wir dürfen sehr wohl sagen, dass die Wahl der Stücke und die Leistungen gelungen, zum Theil sehr gut waren. Wenn besonders bei Clavier und Violine, wo sehr viele Schüler sind, eine grosse Gleichmässigkeit der Spielweise, trotz des Unterrichts durch verschiedene Lehrer, hervortrat, so beweist das gerade für die Geschlossenheit der ganzen Organisation, wie für die Wachsamkeit der Direction, die überhaupt sich besonderer Verdienste um die ganze Entwicklung der Anstalt rühmen darf. Beim Clavier ein fester, angenehmer Anschlag, bei der Violine ein frischer, voller Strich, in beiden Instrumenten im Ganzen grosse Reinheit; daneben hatte man Gelegenheit, die verschiedenen Stufen der technischen Entwicklung, das Maass der jeweilig zugefügten Schwierigkeiten zu beobachten. Sehr angemessen und dem Charakter einer Prüfung entsprechend war die Voranstellung von Tonleitern und Fingerübungen. Während in diesen Instrumenten die Zweigle'sche und die Violinschule der Anstalt selbst sehr in den Vordergrund traten — wir erwähnen hier auch mehrerer sehr ansprechender Nummern von der Hand des Directors — so waren die Gesangs- und Ensemblespielprüfungen durch ein sehr reichhaltiges Programm ausgezeichnet. Die beiden Damenchorschulen sangen die Solfeggien sehr brav, ebenso den Chor aus »Messias«, wobei wir nur wünschen, dass die Musikschule bald mit einer Männerklasse hervortreten könne. Auch unter den Solonummern sind sehr gute Leistungen zu notiren, was um so anerkennenswerther ist, als der Gesangunterricht erst seit kurzer Zeit wieder in den Händen eines Fachlehrers liegt und das richtige Singen vorzugsweise einer langsam fortschreitenden und sachverständigen Leitung bedarf. Sehr ansprechend waren auch die Productionen auf dem Violoncell. Den Schluss und zugleich die Krone des Ganzen bildete der erste Satz einer kleinen Mozart'schen Symphonie, wobei die beiden ersten Geigen durch eine Anzahl von Schülern gespielt wurden. Unter der kräftigen Leitung des Directors wurde die kleine Aufführung — die Blasinstrumente waren durch das Clavier vertreten — bei sehr bemerkenswerther Feinheit und Präcision der Darstellung wie auch der Fülle des Tones zu einem allerliebsten Ganzen erhoben, dem alle Zuhörer mit Vergnügen folgten. Und so darf die Musikschule getrost der Zukunft entgegengehen. Es bleibt ihr namentlich noch vorbehalten, das Ensemblespiel mit eigenen Kräften weiter auszubilden. Erst damit tritt auch der Schüler aus dem engern Kreise des Unterrichts heraus, und erhält damit die Anregung, sich weiter auszubilden, seine musikalischen Kenntnisse zu erweitern. — Zum Schluss giebt der Referent der »Basler Nachrichten« noch einen Rath und Herzenswunsch zum Besten, indem er schreibt: »Ueberhaupt hat ja die Musikschule sicher nicht den Sinn, den individuellen Geschmack in Fesseln zu schlagen und die Erziehung nach der Schablone einzurichten. Sie wird und muss sich an die guten Meister halten, aber sie wird sich hüten, einseitig zu werden und Richtungen ganz auszuschliessen, die nun einmal da sind und mit denen jeder, vorab ein Lehrer, rechnen muss«. Gewiss hat die Musikschule, wie jede Kunstschule, keinen andern Zweck und Sinn, als den individuellen Geschmack in Fesseln zu schlagen und die Erziehung nach allgemeinen festen Normen einzurichten. Wenn Mutter Natur es so eingerichtet hätte, dass Jedermann mit einem r e i n e n individuellen Geschmacke zur Welt käme, so wäre die pädagogische Bemühung der Menschen allerdings überflüssig. Aber bekanntlich ist dieses nicht der Fall und ein wirklich stichhaltiger Geschmack des Individuums (das ist doch wohl der »individuelle« Geschmack?) nicht anders zu erlangen, als durch eine wahre, fest fundirte Kunsterziehung. Sodann hat der Lehrer, die Schule es nie mit »Richtungen« zu thun, »die nun einmal da sind«, sondern lediglich mit dem, was sich an Grundsätzen und Kunstwerken als das Bleibende bewährt hat, also mit dem sogenannten Classischen. Auf »Richtungen« einzuüben, wäre für die Musik, namentlich in unserer Zeit, eine unwürdige Aufgabe. Mögen jene Richtungen, deren Hauptanspruch eben der ist, dass sie da sind, selber sehen, wie sie sich zu dem bleibend Wahren der Kunst verhalten. Untersucht man diesen Punkt einmal genauer, so sind sie vielleicht nicht lange mehr da.

* Die O b e r - A m m e r g a u e r P a s s i o n s a u f f ü h r u n g e n werden nun auch nicht vor sich gehen können, denn drei Hauptpersonen des Spiels, Christus, Petrus und einer der Schächer (der bussfertige, wie wir vermuthen) müssen in den Krieg ziehen, um gegen den bekannten Judas zu kämpfen. — In England ist das Interesse für dieses Bauernspiel ein sehr lebhaftes und wurde unlängst noch besonders erweckt durch eine eingehende Beschreibung, welche die »Times« brachte und die bald darauf auch in einer besonderen Broschüre gedruckt erschien. Man las auch schon von einem Concurrenz-Unternehmen, welches eine andere bairische Ortschaft ins Werk setzen wollte, und bei ruhigen Zeiten würden wir bald wohl noch mehrere derartige Experimente erlebt haben. Dass der Krieg auch diese Dinge ins Stocken bringt, ist allerdings ein grösserer Verlust für harmlose Touristen, als für die Kunst. Es ist übrigens nicht unmöglich, dass die Engländer sich demnächst im Krystallpalast ein Oberammergauer Surrogat zurecht machen. Wir haben schon davon munkeln hören.

* (P ä d a g o g i s c h e P r e i s a u f g a b e.) Die Redaction des »Schulblattes für die Provinz Brandenburg« stellt alljährlich eine pädagogische Preisaufgabe zur Beantwortung und zahlt für die beste der eingegangenen Arbeiten 25 Thaler Gold. Für das laufende Jahr 1870 ist folgende Preisfrage ausgeschrieben: »Was kann die Schule thun, um die Gesangslust im Volke zu wecken und zu fördern?« Die »leserlich, weder zu klein noch zu eng geschriebenen« Arbeiten sollen, mit einem Motto versehen, unter Beifügung einer versiegelten Adresse, welche aussen dasselbe Motto trägt, bis zum 1. November an den bekannten Pädagogen Provinzial-Schulrath Bormann in Berlin, Alexandrinenstrasse Nr. 89, eingeschickt werden. Die Frage wäre wohl am richtigsten so gestellt: »Was kann die Schule thun, um die aller Orten vorhandene Sangeslust zu einer edlen musikalischen Bildung zu verwerthen«. Denn darauf kommt es doch eigentlich an.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 3. August 1870. **Nr. 31.** V. Jahrgang.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Händel's Passion. — Anzeigen und Beurtheilungen (Neue Compositionen von E. Deurer). — Ein neues Kriegslied. (Neutral.) — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Händel's Passion.

☐ Während man unermüdlich S. Bach's Passionen zur Aufführung bringt, ruhen fortwährend die von Händel in so tiefem Schlummer, als wären sie gar nicht vorhanden. Mag man nun seine erste, als jugendliches Product, immerhin bei Seite lassen, so verdiente doch die 1716 componirte, und bereits 1863 in der Sammlung der Werke G. F. Händel's erschienene (XV) durchaus keine solche Zurücksetzung. Es müsste ja für alle Freunde classischer Kunst von eigenthümlichem Interesse sein, beide Koryphäen der geistlichen Musik in den Schöpfungen mit einander zu vergleichen, welche denselben Gegenstand, zum Theil auch denselben Text haben, und gewiss wird bei einer solchen Betrachtung die Eigenthümlichkeit beider am meisten hervortreten. Leider hat schon an vielen Orten unseres deutschen Vaterlandes, welche für Mittelpunkte edlerer Kunstpflege gelten, die Vorliebe für den einen Meister die schlimme Folge gehabt, dass man sich von dem andern ganz oder fast ganz abwendet, und kaum die bekanntesten Oratorien zur Kenntniss des Publikums gelangen, die meisten übrigen unbekannt bleiben. Die einseitige Richtung auf technische Mannigfaltigkeit, welche bei Bach mehr Nahrung findet als bei Händel, scheint für viele Leiter von Singvereinen maassgebend geworden zu sein, weniger leuchtet ihnen die Grossartigkeit der Anlage der Werke Händel's im Ganzen ein, und sie zeigen sich selten darum besorgt, den Eindruck der enge unter einander verknüpften Glieder durch hingebendes und liebevolles Versenken in ihren eigenthümlichen Geist zu ermöglichen. Oft wird so durch verkehrte Betonung, falsches Tempo, uniformen Vortrag, wo es feiner Nüancirung bedurfte, das Herrlichste in jenen Meisterwerken bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Händel, der scheinbar Leichte, erfährt viel mehr solche Misshandlung als Bach, bei dem die grössere mechanische Schwierigkeit auch schon zu grösserer Achtsamkeit nöthigt; was denn weiter zu sorgfältiger Ausbildung der mit Mühe errungenen Aufgabe führt; dagegen wähnt man nicht selten, den rechten Effect bei Händel hervorzubringen, wenn man einen Chor von Anfang bis zu Ende mit gleichem *forte* absingt und abspielt.

Um nun zu der Passion Händel's überzugehen, möge, ohne auf die Leichtigkeit der Ausführung besonderes Gewicht zu legen, doch erwähnt werden, dass sie hier in höherem Grade als anderswo bei Händel vorhanden ist; die Chöre machen kaum irgend eine Schwierigkeit; die Arien verlangen weder grossen Umfang noch Geläufigkeit in Coloraturen, wohl aber die Fähigkeit, den richtigen Ausdruck zu treffen.

Der Text von Brockes, dessen Poesie freilich oft im Einzelnen arg gegen die Würde des Gegenstandes sich versündigt, hat doch den Vorzug vor denen Bach's, dass er nicht blos historisch, sondern dramatisch gehalten ist und der Tondichter auf dieser Grundlage einen einheitlichen Bau aufrichten konnte, während die Passionen Bach's mehr eine lockere Verknüpfung vieler an sich trefflichen Details zeigen.

Von dem Eingang abgesehen, hat Händel's Werk mit Bach's Johannis-Passion grössere Aehnlichkeit als mit der nach Matthäus. An die Spitze jener stellt Bach einen grossen Chor von gleichsam dogmatischem Inhalt: »Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist, zeig' uns durch deine Passion, dass du der wahre Gottes Sohn auch in der grössten Niedrigkeit verherrlicht worden bist«. Demgemäss hat der Gesang ebenfalls einen demonstrativen Charakter erhalten; in prächtigen Perioden wälzt sich die Tonmasse fort, um den Erlöser der Welt gebührend zu preisen. Dann folgt die Erzählung von Jesu Gefangennehmung, unterbrochen von zwei Chorälen und den kurz und rasch herausgestossenen Worten der Häscher, welche auf die wiederholte Frage: »Wen suchet ihr« eben so erwiedern »Jesum von Nazareth«. Jesus wird gebunden zu Hannas geführt; daran knüpft die Altarie an »Von den Stricken meiner Sünden mich zu entbinden, wird mein Heil gebunden; mich von allen Lasterbeulen völlig zu heilen lässt er sich verwunden« (S. 17 bei Ulrich). Auf eben diesen Text beginnt Händel's Werk mit einem Chor (5). Bei aller Anerkennung des edeln und gefühlvollen Tons in der Bachischen Composition wird man zugestehen müssen, dass die Betonung der wichtigsten Worte »wird mein Heil gebunden« bei Händel viel mehr ins Gewicht fällt, als in der Arie, wo sie meist nur als Abschluss der Periode behandelt sind; auch muss das Ganze durch die Führung zweier charakteristischen Themen, die noch mehr durch die rhythmische Verschiedenheit der begleitenden Instrumente herausgehoben werden, weit mächtiger wirken. Auf diesen Gesang kommt in Bach's Passion, nur durch ein kleines Recitativ getrennt: »Simon Petrus aber folgte Jesu nach und ein anderer Jünger« eine zweite Arie für Sopran »Ich folge dir gleichfalls, mein Heiland, mit Freuden« u. s. w., in welcher, wenn uns unser Gefühl nicht täuscht, das Glück, den Erlöser zu begleiten, in etwas zu

weltlicher Heiterkeit sich äussert. Nach der Erzählung im Evangelium Johannis Cap. 18, welche von Petrus zu Kaiphas Vers 19 überspringt und Vers 25 zu Petrus zurückkehrt, richtet sich auch Bach, nicht Brockes, der des Jüngers Verleugnen ununterbrochen bis zum Hahnenschrei fortsetzt und dann seine Gewissensbisse schildert, schliesslich ihn bei dem Herrn Verzeihung und Gnade finden lässt. Kein Zweifel kann darüber entstehen, was für die musikalische Bearbeitung geeigneter sei: bei Bach sind mehr einzelne isolirte Momente auszuzeichnen, wie der in mannigfaltiger Engführung sich bewegende Chor »Bist du nicht seiner Jünger einer«, und die vielleicht nur zu stark modulirte Stelle auf die Worte »und er weinte bitterlich«. Bei Händel erhebt sich die schon im Recitativ nach jeder Frage gesteigerte Verleugnung zu einer mit vieler Zuversicht vorgetragenen Arie, bis der Hahn sich vernehmen lässt; erfolgt eine gänzliche Umstimmung: der Jünger spricht seine Verzweiflung in Tönen aus, welche mit ergreifender Wahrheit das durchbohrende Gefühl seiner Verworfenheit darstellen. Den Jammerlaute des Gefallenen entsprechen die eigenthümlich in einander greifenden Figuren der begleitenden Instrumente. Mit dieser Arie schliesst jedoch hier die Scene nicht ab, wie in der Johannis-Passion, wo nur ein Choral auf die mehr schwermüthige als reuevolle Ergiessung des Petrus folgt und sein Seelenkampf nicht befriedigend zu Ende geführt wird. Dies ist erst in der Beruhigung und Frieden athmenden Arie »Schau, ich fall' in strenger Busse« u. s. w. erreicht, worauf dann der Choral am besten seine Stelle findet (63—66).

Das Gegenstück zum Verhalten des Petrus, der Verrath und Untergang des Judas, ist in der Johannis-Passion nicht behandelt, Brockes aber hat es nicht übergangen und an die Katastrophe des Verbrechers — den rührenden Gesang der Tochter Zions »Die ihr Gottes Gnade versäumet« u. s. w. (79) angeschlossen, welcher dem Bussliede des Petrus entspricht.

Die Chöre der Juden, in welchen sie ihre Mordlust gegen den Herrn aussprechen, sind, mit Ausnahme eines, bei Händel ganz kurz; die ewige Wahrheit und Liebe, die von ihrer wilden Leidenschaft angefallen wird, sollte in den dazwischen und mehr noch nachher vernommenen Preisgesängen auf den hingeopferten Heiland um so tiefer empfunden werden. Nur der Spottchor »Ein jeder sei ihm unterthänig, gegrüsset seist du Judenkönig«, und das höhnische Geschrei des wilden Haufens »Pfui, seht mir doch den König an« unterbricht die Reihe der 88—134 den Opfertod des Erlösers feiernden Hymnen. Bach hat das feindselige Element stärker bedacht und den Fanatismus der Gegner Christi in einem sehr ausgedehnten Cyklus von leidenschaftlichen Chören (S. 42—48 und 63—83) austoben lassen. Dieselben gewähren durch ihre künstliche Behandlung ausdrucksvoller Doppelthemen dem Kenner reichen Genuss. Nur erhebt sich die Frage, ob die symmetrische, theilweise streng canonische Verschlingung, wie in dem Chor »Kreuzige, kreuzige«, und auch in anderen, wo die langsamen und raschen Figuren meistens in regelmässiger Folge abwechseln, die Leidenschaft zu ihrem vollen Ausbruch kommen lasse. Man könnte die Probe machen, ob diese Darstellung des Pathos mehr Wahrheit hat und gewaltiger wirkt, oder die derselben Stimmung in dem Chor des Messias: »Er traute auf Gott, dass er sei Erretttung ihm« u. s. w., über welchen zwar Marx II, 559 das Urtheil fällt, er sei »in Hinsicht auf Fugenarbeit nicht reich zu nennen«. Derselbe meint, »Händel habe sich bisweilen nicht die Zeit gelassen, der Fugenform ganz, zu höchster Vollendung des Werkes genug zu thun; so sei zu begreifen, warum wir in seinen Oratorien so viel Fugenarbeit und verhältnissmässig so wenig voll und reich ausgeführte Fugen antreffen«. Darüber brauchte sich der Kunstlehrer nicht zu verwundern, dass Händel über dem Mittel nie den Zweck vergass, und die Fugenform nur so weit verwandte, als sie eine drastische Wirkung haben konnte. Darin liegt aber der von Marx anerkannte Reichthum der in jenem wunderbaren Chor angewandten Fuge, dass sie in immer neuen Wendungen und Verbindungen das Thema vorführt und in mächtig zunehmender Steigerung fortrollt, wovon der freilich wenig empfunden haben muss, dem »eine gewisse Nüchternheit und Trockenheit über den ganzen Satz verbreitet« scheint (III, 472). Wie jene fanatischen Judenchöre ist auch der der Kriegsknechte bei Bach (96—101) in seiner canonischen Gestaltung ein sehr merkwürdiges Werk, in welchem die verschiedenen charakteristischen Bestandtheile des Themas prächtig auf einander stossen, und der letzte mit fast komischer Gravität gegen die übrigen contrastirt.

Mehr der eigentlichen Bestimmung der Passion angemessen sind die Gesänge der Gläubigen, wie die Arie (55—62) »Mein Jesu, ach mein Jesu, dein schmerzhaft bitter Leiden bringt tausend Freuden«, und (114—119) »Zerfliesse, mein Herze, in Fluthen der Zähren, dem Höchsten zu Ehren«; beide überwuchern durch Fülle der Melismen den Ausdruck, welchen allerdings mehr die Situation Jesu an sich als der schwülstige Text erzeugen kann. Den Vorzug edler Einfachheit und inniger Wärme muss man bei Händel besonders da empfinden, wo Bach dieselben Worte zu Grunde gelegt hat, wie in der schon von Chrysander (I, 443) besprochenen Arie mit Chor »Eilt ihr angefochtnen Seelen« (85—91), bei Händel 115—118, und der kürzeren, fast recitativartigen Cantilene »Betrachte meine Seel' mit ängstlichem Vergnügen — dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen« u. s. w. (53—55 Bach, 92 Händel). Die Mannigfaltigkeit des beständig modulirenden, polyphon begleiteten *Ariose* bei dem einen erreicht doch nicht den ergreifenden Ton der nur von langgehaltenen Accorden getragenen Elegie bei dem anderen. Dass das Solo mit Chor (103—113): »Mein theurer Heiland lass dich fragen« u. s. w. einen auffallenden Gegensatz des würdevoll einherschreitenden Chorals mit dem gar beweglichen fast spielenden Einzelgesang darbiete, wird man nicht leugnen können. Aber in erhebender Weise stimmt der Schlusschor zu frommer Andacht und wird wohl als das trefflichste Glied des ganzen Werkes zu betrachten sein. In dem entsprechenden Theile bei Händel wollen wir nur den einen Vorzug geltend machen, welcher freilich nicht von allen Kunstfreunden als solcher betrachtet wird: den der Kürze.

Ensemblesätze hat die Johannis-Passion ausser denen, wo ein Solo mit dem Chor sich verbindet, nicht; bei Händel begegnen wir einem Duett von Jesus und Marie (120): »Soll mein Kind, mein Leben sterben« u. s. w., welches, so gedrängt es auch ist, doch den Tadel widerlegen kann, welchen neulich ein angesehener Tonkünstler und musikalischer Schriftsteller gegen Händel's Compositionen dieser Gattung aussprach, man könne darin keinen charakteristischen Unterschied der Personen entdecken. Dieses Urtheil ist nur da gegründet, wo der Meister recht hatte, nicht anders zu verfahren; wo nämlich beide Theile von derselben heftigen Leidenschaft ergriffen sind, wie dies der Fall in beiden Duetten des Samson ist; hier hätte der Ausdruck des Affects sicher gelitten, wenn sich Händel bestreben wollte, den Juden anders als den Philister sich ereifern zu lassen: dagegen müsste man blind sein, um

den wesentlich verschiedenen Charakter von Juno und dem Gott des Schlafes in der Semele, David und Michal im Saul, Irene und Theodora im gleichnamigen Oratorium nicht zu erkennen. Wenn derselbe Schriftsteller den Verehrern Händel's, welche wähnten, »er habe die Personen seiner Dramen (Oratorien) zu festen musikalischen Charakteren geschaffen, Zeiten und Länder musikalisch gezeichnet«, die Versicherung entgegensetzt, »unzählige Beispiele liegen vor, um zu beweisen, dass er daran gar nicht gedacht«, kann man nicht umhin, ein so kühnes Wort anzustaunen; dem so urtheilenden Kritiker scheinen die Chöre der Philister, Baalspriester, Babylonier, Aegyptier, Römer, Juden und Christen in Samson, Athalia, Belsazer, Joseph, Theodora ganz unbekannt geblieben zu sein, und die in scharfen Umrissen hingestellten Personen jedes Oratoriums bei ihm keinen Eindruck hinterlassen zu haben. Es genüge hier auf die in der Passion in hoher Würde erscheinende Gestalt Jesu im Gegensatz zu dem feurigen aber wandelbaren Geist seines Jüngers (Petrus) hinzuweisen; wie gross und wahr ist jeder Zug!

In vielen Stücken erhebt sich die Matthäus-Passion über die nach Johannes; insbesondere tritt das Gefühl der andachterfüllten Christenheit sowohl in den Chören hier mehr hervor, als auch in den mit Vorliebe angewandten, dort fast ganz fehlenden Ariosos, welche in ihrer innig rührenden Weise die grossen Arien noch übertreffen, da diesen die weite Ausdehnung oft etwas von ihrer Wirkung nimmt. Weniger Raum ist dem Ausdruck der Feindseligkeit der Verfolger hier gelassen, was ja auch die Natur der Gattung verlangt, worin vorzugsweise eine elegische Auffassung am Platze ist, wie in den mildes Pathos athmenden Gesängen Nr. 26 »Ich will bei meinem Jesu wachen, so schlafen unsere Sünden ein«, Nr. 33 »So ist mein Jesu nun gefangen, ach nun ist mein Jesu hin«, Nr. 47 »Erbarme dich mein Gott um meiner Zähren willen« u. s. w., endlich auch in dem trefflichen Schlusschor. Mehr beschaulichen Charakters sind die kolossalen Schöpfungen zu Anfang und Ende des ersten Theiles, die sich gleichsam zu selbständigen Cantaten ausbreiten und die Bestimmung zu haben scheinen, der Einseitigkeit der Lamentation durch den Hinweis auf die siegende Herrlichkeit des Christenthums abzuhelfen.

An Abwechslung fehlt es überhaupt nicht, nur brachte es, wie schon oben bemerkt wurde, der enge Anschluss an den Bibeltext mit sich, dass die Folge der Begebenheiten mehr historisch erscheint, als durch ihre Verbindung unter einander tragisch wirkt. Wir hören die Berathung der Feinde Jesu, wann sie ihn tödten sollen, und gleich darauf den Tadel der Jünger über die auf den Leib des Herrn ausgegossene Salbe, dann wird der Verrath des Judas berührt, dann fragen die Jünger, wo sie das Osterlamm verzehren werden, auf das ängstliche »Herr, bin ich's« folgt ein Choral und dann erst die Antwort Jesu; in ähnlicher Weise wird die Erzählung von dem Verhör des Angeklagten durch Nr. 38 unterbrochen. Zwischen Klagelieder und Choräle fallen mehrere Male unvermittelt die furiosen oder spöttischen Ausbrüche der Juden herein, überall berührt sich Heterogenes; die Concentration, welche Händel durchgeführt hat, fehlt. Der Choral tritt bei diesem seltener, aber, wo er erscheint, als bedeutsamer Abschluss (S. 18, 66, 128, 150) ein.

Die wichtigsten Momente aber, wie die Einsetzung des Abendmahls; die bange Stunde, wo Jesus wünscht, dass der Kelch an ihm vorübergehe; die Besorgniss, die Jünger möchten nicht bei ihm bleiben; die ängstliche Anrufung der Schlummernden, die schlaftrunken sich kaum zu einer Antwort aufzuraffen vermögen; die Scenen mit Petrus und Judas, endlich die letzten Worte des Heilands am Kreuze hat Händel in so erhabener und idealer Weise dargestellt, dass es auch in der Matthäus Passion seinem Nachfolger nicht gelingen konnte, ihn zu übertreffen.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Neue Compositionen von Ernst Deurer.

Drei Märsche für Pianoforte zu vier Händen. Op. 5. Preis 1 Thlr.

Sonate für Pianoforte und Violine. Op. 6. 1 Thlr. 25 Sgr.

Moments lyriques pour Piano. Op. 7. 20 Sgr.

Zwei Sonaten für Pianoforte. Op. 8. Nr. 1 in F. 20 Sgr. Nr. 2 in Des. 25 Sgr.

Verlag von R. Seitz in Leipzig und Weimar.

S. B. Eine ansehnliche Reihe neuer Werke des in dieser Zeitung schon mehrfach empfohlenen jungen Tonsetzers; dass dieselben abermals in demselben Verlage erschienen, der die ersten Opera gebracht, betrachten wir als ein gutes Zeichen für den Autor, für das Zutrauen, das er sich bei einem Theile des Publikums bereits erwerben und das nun auch der Verleger in ihn setzt. Denn eine junge Firma, wie die genannte, entschliesst sich nicht leicht, solch grosse Kosten anzuwenden, wenn nicht gute Aussicht besteht, dieselben wieder hereinzubringen.

Wir unserntheils möchten jenes Zutrauen möglichst befestigen helfen; denn es bedünkt uns, als ob dem clavierspielenden Publikum in Deurer's Compositionen eine seltene Erfrischung geboten würde in einer Zeit productiver Dürre und Unerfreulichkeit, wie sie kaum noch dagewesen. Die vorhandenen guten Kräfte bewegen sich lieber auf dem Gebiet der Concertmusik, wo reicher Beifall den Ehrgeiz befriedigt und allerdings auch ein grösserer Spielraum für die heutige Kunst der Tonfarben-Verwendung geboten ist; oder wenn sie für Clavier schreiben, so wird meistens ein solches Maass von Virtuosität dabei in Anspruch genommen, dass nur wenige Spieler die Sachen spielen können. Deurer's Claviermusik ist zwar auch keineswegs »leicht«, sie setzt vielmehr gewandte und fertige Spieler voraus, allein sie will einerseits nicht das Mittel zum Zweck erheben und andererseits ist die geforderte Technik doch für den Mittelschlag der Clavierspieler nicht zu hoch gegriffen. Man wendet die nöthige Zeit des Studiums gern auf, weil das Ziel erreichbar und der Erfolg lohnend scheint.

Vom Standpunkte der Kunst aus betrachtet, ohne alle Seitenblicke auf die praktischen Rücksichten, muss man Deurer's Compositionen bedeutend finden, insofern sich in ihnen eine Fülle von Ideen und eine Herrschaft über den Stoff kundgiebt, wie man sie heute kaum bei einem zweiten, überwiegend für Clavier schreibenden, Tonsetzer findet. Es scheint dem jungen Componisten Alles erstaunlich leicht von der Hand zu gehen, die überraschendsten Einfälle, Wendungen, Klänge strömen ihm freiwillig zu, in solcher Menge, dass man öfters wünscht, er möchte nicht jeder Laune sogleich folgen, sondern fein kritisch das Zuviel wegschneiden, so zu sagen mehr »bei der Stange« bleiben, consequenter einer Stimmung Ausdruck geben, nicht blos die Phantasie walten lassen, sondern das höhere Kunstgesetz der Einheitlichkeit mehr zur Geltung bringen. Namentlich bezieht sich unsere diesfallsige Bemerkung

(Fortsetzung auf Seite 245.)

Ein neues Kriegslied.*)

NEUTRAL.



*) Erschien am 29. Juli bei Joh. Aug. Böhme in Hamburg und kann auf dieselbe Weise, wie die in der vorigen Nummer mitgetheilte »Kriegserklärung«, direct bezogen werden. — Hierbei sei ein störender Druckfehler in der genannten »Kriegserklärung« berichtigt. Seite 233 Takt 10 muss das letzte Viertel in der Singstimme nicht *h* sondern *g* sein, wie in der Begleitung.



auf die strengeren Formen der Kammermusik, speciell der Sonate, von der man eben doch mehr und strenger fordert als von einem anderen Clavierstück. Der Vorwurf trifft freilich nicht Deurer allein, sondern die gesammte Nach-Beethoven'sche Kunst, sofern sie sich mit diesem Meister auf demselben Gebiete bewegt. Man könnte sagen, nach der classischen und romantischen Kunst sei nun die pittoreske gekommen, insofern den Künstlern mehr darum zu thun scheint im kleinen Raume möglichst rasche Abwechselung zu bieten, Interessantes auf Interessantes zu häufen, als der erhabenen Einfachheit und Strenge des Stils nachzugehen, durch welche Beethoven, bei allem kolossalen Reichthum an Ideen, doch stets vollendete Kunstwerke hinstellte, an welchen nichts hinwegzunehmen noch hinzuzuthun ist. Dass wir zu den Meistern jener „pittoresken“ Schule der Tonkunst auch und hauptsächlich **Schumann** zählen, wollen wir ausdrücklich bemerken, nicht allein in seinen Clavierstücken, sondern auch in seiner Kammermusik und namentlich den Symphonien, wo der Reiz der Instrumentation den phantasievollen Tondichter noch öfter als sonst verleitete, durch eine Masse hervorstechender Einzelzüge die einheitliche Stimmung des Ganzen zu verdrängen oder doch zu beeinträchtigen.

Dass Deurer's Musik auf Schumann und Schubert beruht, ist schon bei früherer Gelegenheit hervorgehoben, und wir brauchen darauf nicht weiter zurückzukommen; höchstens dort, wo unser Componist, was ihm zuweilen begegnet, zu nahe an deren Gestaltungen streift und sich vor Reminiscenzen zu wenig hütet.

Betrachten wir zuerst näher die drei **vierhändigen Märsche Op. 5.** Das sind wahrhaft köstliche Stücke, die zu spielen man nicht leicht müde wird: kräftig, frisch, lieblich, reizend; auf jeder Seite wird man überrascht durch wirksame Einfälle, namentlich harmonisch-modulatorischer Art, durch die Fülle schöner und interessanter Melodien und reiche Be-

bandlung der beiden Partien (*Primo-Secondo*). An Nr. 1 störte uns zuerst ein wenig die Naivetät, mit welcher Deurer gewisse alte rhythmische Formeln wie

oder Theilschluss-Ausfüllungen wie

reproducirt. Er hätte die alten Formeln vielleicht vermeiden oder sie weniger fühlbar machen können; doch schliesslich denkt man wohl, der Componist habe absichtlich dadurch die Heiterkeit vermehren wollen, und da er das Folgende so prächtig neu gestaltet, so stösst man sich nicht zu arg an diesen Kleinigkeiten. Auch sind dieselben blos im ersten der drei Märsche vorhanden. Nr. 2 in H-moll ist ein Geschwindmarsch, an dessen Form der Schluss in D-dur auffällt. Oder wäre das H-moll des Anfangs nicht ernstlich und eigentlich D-dur VI gemeint? — Von der Ungenirtheit der Deurer'schen Modulationsweise zeugt hier der Einsatz des zweiten Theils in C-dur nach H-moll; doch ist das noch eine mässige Kühnheit gegenüber Anderem, das später anzuführen sein wird. — Nr. 3 in G-moll ist von romantischem Gepräge; ein Stück alten Ritterthums im Harnisch taucht im ersten Theil auf; im zweiten aber hört man deutlich einladende Waldhörner, und im Trio tanzen liebliche Gestalten so freundlich und unschuldig, dass mans nicht genug hören kann.

Wir empfehlen diese Märsche allen Liebhabern des Vierhändigspielens auf das angelegentlichste. Sie sind ein würdiger Pendant zu den Beethoven'schen und Schubert'schen Märschen, stehen gegen dieselben an Werth kaum zurück, werden aber gewiss ebenso Lieblinge der Clavierspieler werden wie jene.

Die »*Moments lyriques*« Op. 7 sind acht nette Bagatellen von kurzer, einfacher Liedform, bald von herzlichem Inhalt, bald humoristisch; das achte Stück ist eine dreistimmige »*Fughetta*«. Trotz offenbarer Beschränkung in Bezug auf die leichtere Ausführbarkeit, enthalten die Stücke doch viel schönen Clavierklang im gut-modernen Sinne, spielen sich angenehm und bieten doch Manches, was, um es fein auszuführen, Studium erfordert. Für vorgerückte Schüler unter Anleitung eines guten musikalischen Lehrers sind diese »*Moments*« gewiss auch zu Nutzen und Vergnügen verwendbar, besonders da ein gewisser kindlicher Ton darin herrscht, der älteren Spielern vielleicht weniger sympathisch ist. Die Fughetta ist wohl als gute Vorübung für Bach gemeint und zu gebrauchen. Als allgemein ansprechend möchten wir bezeichnen die Nummern 1, 2 und 4. Die Gavotte Nr. 7 und das Andantino Nr. 5 werden einem höheren Geschmack leicht etwas pueril erscheinen.

Wenn man sich bei den zwei **Claviersonaten** Op. 8 jeglichen Vergleichs entschlagen will und kann, den nun einmal der Titel unvermeidlich hervorruft, so wird man sich der Musik, die hier geboten wird, nicht wenig erfreuen. Betrachten wir zuerst dasjenige daran etwas näher, was den Musiker reizen und interessiren muss; dann aber dasjenige, was uns zu richtigen »Sonaten« zu fehlen scheint.

Im ersten Satz der F dur-Sonate finden sich, neben ausdrucksvollen Motiven, einige Modulationen, deren Kühnheit in Verbindung mit dynamischen Wirkungen und Motivwechsel halb verblüfft, halb reizt und anzieht. Man sehe die Stelle auf den beiden letzten Systemen der ersten Seite: F, B-moll, Ges, Ces, As-moll-dur, schliesslich Es-dur! Alles logisch verbunden, aber es folgt so schnell, dass das Ohr kaum nachkommt. Gleich darauf wirkt der Eintritt des Seitensatzes auf der Dominante von C-dur schön und überraschend, da man eben noch kaum aus Es heraus auf die Cmoll-Dominante gekommen war. — **Schroff** wirkt dann im zweiten Theil die Harmoniefolge:

♯ | ♮6 6 5 3 | 7 ♯ | ♯ Orgelpunkt.
d c | a h | c fis | h

Von $\overset{\sharp}{D}$ nach $\overset{\sharp}{H}$ zu kommen, giebt es gewiss einfachere Wege als über C-dur mit dessen beiden Dominanten. Der Componist liebt es offenbar, bei solchen Gelegenheiten dick ins Zeug zu gehen, und dass er damit den Musikern zu denken giebt, ist keine Frage. Der ganze erste Satz enthält übrigens so reizende Claviereffecte, klingt so reich und abwechselungsvoll, dass der Spieler sich bald gefesselt fühlt. —

Wer im zweiten Satz (*Adagio* D-moll $^3/_4$) nicht merkt, dass Deurer u. a. auch Schüler des »letzten« Beethoven und Schumann's ist (Takt 9—16), wird an der betreffenden Stelle wahrscheinlich auch kein Gefallen finden. Die Musiker sind aber durch jene Meister an dergleichen gewöhnt worden. Ein Lächeln nöthigte uns der vierte Takt ab, wo der Componist, um eine Quintenparallele zu vermeiden, eine Stimme verschwinden lässt (oder springt e in *a*?). Wir glauben die Quinte hätte ehrlich gemacht werden können, oder die Verdoppelung war schon vorher zu vermeiden. So klingt die Stelle aber, als ob man Jemand etwas Unangenehmes zu sagen gehabt und die Hälfte schon gesagt, das Uebrige aber verschwiegen hätte, ohne im Stande zu sein, das Errathen zu verhindern. — Im Rondo sind Stellen von Schubert'scher Lieblichkeit und Behandlungsweise, doch bietet es im Ganzen weniger Interesse als der erste Satz; der Componist hat sichs mit dem Aufbau dieses Stückes etwas leicht gemacht. — Die Sonate in Dee interessirt im ersten Satz einerseits durch Mannigfaltigkeit der Motive, im zweiten Theil aber besonders durch die Durchführung oder vielmehr consequente Fortführung des rhythmischen (Triolen-) Motivs auf **einem** Tone. Eine ganz neue Art von **Durchführung**, bei welcher freilich der Contrapunkt gar nichts mehr zu schaffen hat. — Die vielen schönen melodischen Stellen, auch in der linken Hand, die in diesem Satze vorkommen, werden keinem sinnigen Spieler entgehen. — Der zweite Satz ist eine Romanze (B-dur $^2/_4$), deren Hauptmotiv der Autor sich gescheut haben sollte, nochmals aufzutischen, da Schubert dasselbe mehrfach zu Themen verwendet hat:

Das Stück entbehrt nicht des schönen Clavierklanges aller Deurer'schen Stücke, doch vermissen wir darin die eigentliche Entwicklung zum wirksamen Ganzen.

Zwei prächtige Stücke sind dagegen die folgenden: Menuett und Rondo. Die erstere, zwar auf ein bekanntes Motiv

gebaut, ist voll interessanter und schwungvoller Züge und feiner Uebergänge, auch trotz mannigfaltiger Motive durchaus einheitlich. Das Rondo mit seinem plätschernden Thema und melodiösen Gegensätzen, seinen kurzen und längeren Perioden, dann in seiner breiteren Anlage (fast sieben Seiten) ist ein vollkommenes Musikstück, reizend munter, und wieder schwungvoll und brillant, so dass der Clavierspieler sich dabei höchlich ergötzen kann und wird, wenn er auch wieder zuweilen an Schubert sich gemahnt findet, und ein Uebergang (von *As* nach *H*, Seite 13) ihm etwas stark und erzwungen vorkommen wird.

Was ist es nun, was wir an diesen überwiegend schönen Stücken als »Sonaten« auszusetzen finden und vergessen müssen, wenn wir ihrer recht froh werden wollen?

Wir sind von Beethoven her gewöhnt, in einem Sonatensatze ein Thema zu finden, das selbst streng charakteristisch, dem ganzen Satz einen bestimmten Typus, eine bestimmte Stimmung verleiht. Deurer ist zuweilen entweder in der Wahl der Themas nicht sorgfältig genug, oder er stellt mehrere Themen oder Motive nebeneinander, so dass man nicht weiss, welches eigentlich das Hauptthema ist. Dadurch geschieht es

aber, dass das Interesse zu sehr getheilt wird, oder dass keine feste Stimmung im Stück selbst entsteht, was dann natürlich auch auf den Hörer sich überträgt. Dies ist z. B. beim ersten Satz der F dur-Sonate der Fall, wo mehrere Perioden aufeinander folgen, von denen keine genügende Festigkeit und Prägnanz als Thema aufzuweisen hat. Was im *Adagio* sodann der mehr lärmende als interessante D dur-Satz will, ist uns nicht klar geworden. Das so bescheiden ruhige Stück bauscht sich da auf einmal ohne ersichtlichen inneren Grund zu einem Effectstück auf, das mit der Sonatenart nichts mehr gemein hat.

Im Rondo scheint uns verfehlt, dass das Thema in seiner natürlichen Form (die Melodie in der Oberstimme) nicht ein einziges Mal wiederkehrt, was ganz gegen die Natur des Rondo. Dass es dabei dennoch an Einförmigkeit leidet, dass keine genügend contrastirende Nebenthemas auftauchen, die den Wiedereintritt des Hauptthemas nothwendig und erfreulich machen, scheint ebenfalls kein Vorzug eines Sonatensatzes.

In der Des-Sonate verhält es sich in den zwei ersten Sätzen ähnlich: Vielheit der Motive im ersten, ohne genügende Greifbarkeit der Hauptmelodie. In der Romanze ein Schweifen und Abirren vom natürlichen Gang schon im Thema (Takt 11), dann eine ermüdende Gleichmässigkeit in der Sechszehntelbewegung, die in einem »Phantasiestück« unter Umständen zu rechtfertigen wäre, im Sonatensatz aber das Princip der Gegensätze und deren endliche Versöhnung bei Seite lässt. — Die beiden letzten Sätze dieser Sonate dagegen erscheinen uns im Wesentlichen unanfechtbar, wie wir schon früher betonten.

Kommen wir endlich noch zur Violinsonate. Dieselbe ist nach heutiger Art der Kammermusik von grosser Anlage, nach Umfang und verwendeter Technik mehr für den Concertvortrag als fürs »Haus« oder die »Kammer« (*a la camera*) berechnet. In Bezug auf Form werden an dieser Sonate weniger Ausstellungen zu machen sein als an dem im Jahrgang 1868 dieser Blätter recensirten Trio; Längen und unmotivirte Zwischensätze könnten wir nicht anführen. Dagegen von Härten, starken modulatorischen Sprüngen, können wir auch dieses Werk nicht freisprechen. Und was die Sonatenform als solche betrifft, so halten wir oben Gesagtes auch auf sie anwendbar. Der erste Satz (Es-dur 4/4) bringt eine Figur, die an ein Mendelssohn'sches Quartett anklingt

aber nicht so charaktervoll und wie aus Eisen gegossen dasteht als dort, daher für das Thema eines ersten Satzes nicht bedeutend genug scheint. Der Componist verlässt sie auch nach dreimaliger Aufführung und geht in Anderes über, ohne zu einem festen Kern zu gelangen. Der enharmonische Uebergang von *Ces* nach *Es* auf dem dritten und vierten System mitten in der laufenden Periode hat für uns etwas Hartes und Erzwungenes, wozu besonders das eintretende *g* des Basses nach dem *ges* der Violine als Querstand bedenklich klingt. Reizend sind dann die kleinen Melodien, die, in B moll beginnend, allmälig in die Dominante B-dur führen. Die dann folgenden Sprünge *Es*, *Ges*, $\sharp A^{7}$ D-moll u. s. w. sind wieder recht gewagt und schroff, während der Ausgang des ersten Theils mit der Verwendung des ersten Motivs von liebenswürdigster Art ist. Der zweite Theil, der sogenannte Durchführungssatz leidet offenbar an Zerfahrenheit in Folge des mangelnden bedeutsamen Haupt- oder eines anderen Motivs. Besonders durch den auf einmal wie hinein geschneiten 6/8-Takt verliert der Componist den Boden unter sich und geräth, wie man zu sagen pflegt, vom Hundertsten ins Tausende. Man begrüsst daher das wieder eintretende Hauptthema zwar gern als etwas bereits Bekanntes, aber wo bleibt die logische Nothwendigkeit, der innere Zusammenhang, die Steigerung zum Hauptgedanken? — Im übrigen verläuft der zweite Theil analog dem ersten, nur dass der Componist jenen 6/8-Takt nochmals, und am Ende an der Hand der Hauptfigur eine tüchtige Steigerung bringt, die den Satz wenigstens nach Seite des äusseren Effects zu einer Spitze treibt. — Der zweite Satz bringt ein Thema in C-moll mit sehr freien Variationen, die den Beinamen »interessant« in hohem Maasse verdienen. Sie entfalten die Mittel des Contrapunkts und der rhythmisch prägnanten Gestaltungen in bedeutender Ausdehnung, und der Phantasie ist der weiteste Spielraum gegeben. Als Variationenform steht der Satz, wie uns scheint, auf der Höhe, welche sie in diesem Jahrhundert gewonnen. — Der letzte Satz (Rondo Es-dur 4/4) ist von schwungvoller Art und sehr gut gearbeitet, doch möchte man sich nicht getrauen ihn »originell« zu nennen. Drei Melodien in Es streiten eigentlich um das Primat als Hauptthemen. Daraus entsteht wieder eine gewisse Zerfahrenheit, die freilich nur für den merklich ist, der die strenge Form liebt und die Themen wie Personen im Schauspiel betrachtet, von welchen eine die Hauptperson sein soll. Harmonisch-modulatorisch verläuft der Satz übrigens tüchtig und logisch, keine sonderbaren Sprünge und unmotivirte Uebergänge stellen sich ein, höchstens die vier ersten Takte auf Seite 26 könnte man anfechten, doch ist die Sache nicht so auffallend wie anderwärts.

Wir enthalten uns wohl bei unserem Deurer heute etwas von Fortschritt zu reden, da man nicht wissen kann, wie lange diese neuen Werke schon im Pulte liegen oder ob sie wirklich »neu« sind. Nach Allem aber glauben wir, dass des Autors Stärke in der Form des freien Clavierstücks, nicht in der gebundeneren der Sonate, liegt, und hoffen, dass er einerseits dieses sein glückliches Gebiet immer fruchtbarer machen, andererseits aber, wenn er sich noch öfter der Sonatenform bedienen will, diese Form bei dem Hauptmeister derselben in seinen gemeingültigen und durchaus selbständigen Werken noch eifrig studiren werde.

Nachrichten und Bemerkungen.

* Salzburg ist auch dieses Jahr der Sommeraufenthalt musikalischer Notabilitäten, unter welchen wir nur das Ehepaar Joachim und Brahms nennen. Letzterer hat unlängst den Antrag erhalten, die Concerte der »Gesellschaft der Musikfreunde« in Wien zu dirigiren, und hat derselbe gewisse Bedingungen gestellt, unter welchen er die Leitung übernehmen werde. Die Unterhandlungen hierüber scheinen noch nicht zum Abschlusse gediehen zu sein.

* Anfangs Juli ist Jul. Stockhausen von seiner Concertreise aus London wieder nach Stuttgart zurückgekehrt und hat in England einen vollständigen Erfolg gehabt. Im Spätherbst wird derselbe abermals nach London gehen, zunächst, um in Chappell's *Monday popular Concerts* zu singen, für welche er sämmtlich engagirt ist, und sicherlich werden mehrere andere Engagements dann folgen, namentlich für grössere oratorische Aufführungen. Das »Athenaum« wies schon kürzlich darauf hin, dass Stockhausen in Londoner Oratorien-Aufführungen eine Lücke ausfüllen könne, und dies wird voraussichtlich bald der Fall sein. Man hat dort allerdings an Santley einen trefflichen, sehr stimmbegabten und beliebten Sänger, der aber doch nicht überall singen kann und welchem Stockhausen auch an künstlerischer Vielseitigkeit entschieden überlegen ist. Santley hat sich überdies neuerdings auch mit der Oper befasst und soll den Papageno in der Zauberflöte höchst ergötzlich darstellen. Von Stockhausen's Gesangskunst spricht man in England allgemein mit der höchsten Anerkennung und räumt ihm den ersten Rang ein. In der Londoner »*Philharmonic Society*« ist er bisher noch nicht aufgetreten, weil sein Honorar (40 Pfd. St. für den Abend) dieser altberühmten, aber in Folge einer kuriosen ökonomischen Leitung nichts weniger als reichen Concertgesellschaft unerschwinglich war. Im nächsten Winter wird sie aber wohl in den sauren Apfel beissen müssen.

ANZEIGER.

[126] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschien:

Portrait
von
Ludwig van Beethoven

in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach.* Gross Royal-Format. Preis $22\frac{1}{2}$ Sgr.

Dieses Portrait entstand durch Ueberarbeitung der besten früheren Vorlagen, unter besonderer Benutzung der bei Lebzeiten des Meisters abgenommenen Gesichtsmaske; es sei hierdurch allen Verehrern des grossen Meisters bestens empfohlen.

[127]
Studien-Werke

aus dem Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

A. Pianoforte.

Bergson, Michel, Op. 60. Les Caractéristiques. Etudes de Style et de Perfectionnement. Cah. 1. 1 Thlr. Cah. 2. 25 Ngr.
Adoptées aux Conservatoires de Berlin et Genève.

Brahms, Joh., Op. 35. Studien. Variationen über ein Thema von Paganini. Heft 1. 2 à 1 Thlr.

Egghard, Jul., Op. 84. Douze Etudes de moyenne difficulté. Cah. 1. 25 Ngr. Cah. 2. 1 Thlr.

Gernsheim, Fr., Op. 2. Präludien für Pianoforte. 1 Thlr.

Kirchner, Th., Op. 9. Präludien. Heft 1. 2 à 1 Thlr. 5 Ngr.

Köhler, L., Op. 60. Immerwährende Etuden in Doppelpassagen für den Klavierunterricht als technische Grundlage zur Virtuosität. 1 Thlr.
Eingeführt in der »Neuen Akademie der Tonkunst« und im Stern'schen Conservatorium in Berlin.

—— Op. 63. Klavier-Etuden für Geläufigkeit und gebundenes Spiel zur gleichen Uebung beider Hände. Heft 1. 20 Ngr. Heft 2. 1 Thlr. 5 Ngr.
Eingeführt in der »Neuen Akademie der Tonkunst« und im Stern'schen Conservatorium zu Berlin.

—— Op. 94. Sechs melodische Salon-Etuden. Heft 1. 2 à $22\frac{1}{2}$ Ngr.
Eingeführt im Stern'schen Conservatorium zu Berlin.

Krause, Anton, Op. 9. Zwölf Etuden in gebrochenen Akkorden. Heft 1. $22\frac{1}{2}$ Ngr. Heft 2. 25 Ngr.
Angenommen am Conservatorium zu Leipzig.

B. Gesang.

Panofka, Henri, Op. 85. Vingt-quatre Vocalises progressives dans l'Etendue d'une Octave et demie pour toutes les voix, la voix de basse exceptée. Cah. 1. 1 Thlr. 5 Ngr. Cah. 2. $1\frac{1}{2}$ Thlr.
Adoptées par les Conservatoires de Prague et Vienne.

—— Op. 86. Douze Vocalises d'Artiste pour Sopran ou Mezzo-Sopran. Préparation à l'Execution et au Style des Oeuvres modernes de l'Ecole italienne. 2 Cahiers à 1 Thlr. 10 Ngr.

—— Op. 87. Erholung und Studium. Zwölf instruktive Gesangstücke mit italienischem und deutschem Texte. 1 Thlr. 10 Ngr.

—— Gesangs-ABC. Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimme zum Gebrauch in Seminarien, Gesangschulen, Gymnasien und Instituten. 25 Ngr.
Eingeführt an den Conservatorien zu Prag und Wien.

Röhr, Louis, Op. 25. Materialien für technische Studien im Gesang zum Gebrauch in Gesangschulen und beim Privatunterrichte. 1 Thlr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

C. Violoncell.

Büchler, Ferd., 24 Studien mit theilweiser willkührlicher Begleitung eines zweiten Violoncells. Heft 1. 2 à 1 Thlr. 10 Ngr.
Eingeführt an dem Conservatorium zu Wien.

D. Orgel.

Bach, Joh. Seb., Die Kunst der Fuge. Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrags, sowie der Manual- und Pedal-Applikatur versehen von G. Ad. Thomas. Heft 1. 1 Thlr. Heft 2—6 à $22\frac{1}{2}$ Ngr.

[128] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Franz von Holstein.

Op. 12. **Andante und Variationen** f. Pianoforte. $22\frac{1}{2}$ Ngr.

Op. 13. **Reiterlieder** aus August Becker's »Jung Friedel, der Spielmann« für eine tiefe Stimme. 25 Ngr.
- Nr. 1. Auszug: »Blas, Trompeter, blas das Lied«.
- 2. Vom langen Jörg: »Der lange Jörg stand immer vorn«.
- 3. Lustiges Reiterleben: »Hollah, ho! welch lustig Reiterleben«.
- 4. Der Trompeter bei Mühlberg: »Bei Mühlberg hatten wir harten Stand«.
- 5. Das gefeite Hemd: »Am Christnachtabend sass mein jüngstes Schwesterlein«.

Op. 14. **Tannhäuser:** »Frau Venus, o lass mich gehn geschwinde«. Romanze von Herm. Lingg. Duett für Sopran und Bass. $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Op. 15. **Vierzehn Lieder** für zwei weibliche Stimmen. (Im Freien zu singen.) 8.

Heft I. Partitur 10 Ngr.
- Nr. 1. »Und wär' ich ein Vög'lein«, von A. Becker.
- 2. Im Sonnenlicht: »Sonnenlicht, Sonnenschein fällt mir ins Herz hinein!« von A. Becker.
- 3. Sonntagslied: »Sonntag ist's, und hörbar kaum klingen ferne Glocken«, von A. Becker.
- 4. Liebesleid: »Ach Gott, wie hat es sich gewend't«, von A. Becker.
- 5. Lockung: »Ich hört' ein Vöglein singen«.
- 6. Der Gärtner: »Auf ihrem Leibrösslein so weiss wie der Schnee«, von E. Mörike.
- 7. Die Rheinischen Schiffsleut': »Wie ich bin am Rhein gegangen«, von A. Becker.
- 8. Abends am Strande: »Das Mondlicht glättet die Wogen«.

Heft II. Partitur 10 Ngr.
- Nr. 9. »O wie freu'n wir uns«, von Hoffmann v. Fallersleben.
- 10. Mägdlein am Brunnen: »Mägdlein an dem Brunnen stehn«, von A. Becker.
- 11. Nixenteich: »Die Wasserlilien im Wald«, von A. Becker.
- 12. Mausfallen-Sprüchlein: »Kleine Gäste, kleines Haus«, von E. Mörike.
- 13. Am See: »Still lieg ich in des Berges Klee«, v. A. Becker.
- 14. Nachtlied im Walde: »Da lieg' ich nun des Nachts im Wald«, von A. Becker.

Op. 16. **Fünf Lieder** für eine mittlere Stimme. $17\frac{1}{2}$ Ngr.
- Nr. 1. Am Bach: »Rausche, rausche, froher Bach«, von Fr. Oser.
- 2. Jägerlied: »Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee«, von E. Mörike.
- 3. Winterlied: »Geduld, du kleine Knospe«, v. A. v. Platen.
- 4. Als ich wegging: »Du brachtst mich noch bis auf den Berg«, von Claus Groth.
- 5. Komme bald: »Immer leiser wird mein Schlummer«, von H. Lingg.

Op. 20. **Sechs Lieder** für eine Singstimme. 25 Ngr.
- Nr. 1. Waldfräulein: »Am rauschenden Waldessaume«, von W. Hertz.
- 2. »Wenn Etwas leise in dir spricht«, von H. Lingg.
- 3. Im Frühling: »Blüthenschnee weht durch die Lande«, Ungenannter Dichter.
- 4. »Ich wohn' in meiner Liebsten Brust«, von Fr. Rückert.
- 5. »Sagt mir nichts vom Paradiese«, von Fr. Rückert.
- 6. »Gieb den Kuss mir nur heute«, von Fr. Rückert.

Op. 21. **Zwei Trauungslieder** von Th. Fechner für vierstimmigen Chor. 8. Partitur 10 Ngr. Stimmen à $2\frac{1}{2}$ Ngr.
- Nr. 1. »Das, was der Himmel hat gefügt.«
- 2. »Auf euch wird Gottes Segen ruhn.«

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 10. August 1870. **Nr. 32.** V. Jahrgang.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Das Rütli. Ein Liederbuch für Männergesang. 5te unveränderte Auflage. St. Gallen, Druck und Verlag von J. J. Sonderegger. 1870. 560 Seiten in 8. Pr. 16 Ngr.

Eine Sammlung wie diese könnten die Kreise, für welche sie bestimmt ist, unter allen Umständen willkommen heissen, wie vielmehr jetzt, wo Jedermann wieder zu alten patriotischen Liedern zurückgreift und das zum Theil Vergessene aufs neue sich einprägt. Es liegt hier aber nicht, wie man vermuthen könnte, eine Sammlung rein patriotischer Lieder vor, sondern ein Gesangbuch für alle Zwecke und Gelegenheiten. Eine »Weihe des Gesanges« macht den Anfang (bei welcher Mozart als Componist genannt ist, was aber so hätte ausgedrückt werden müssen, dass die Musik nach »O Isis und Osiris« arrangirt sei, weil man sonst hinsichtlich der Originalcompositionen allen Halt verliert) und ein »Toast« von unserm unerschöpflich männervierstimmigen Franz Abt den Beschluss, in welchem Tafelstücklein übrigens kein weiterer Fehler ist, als der Druckfehler *e* statt *fis* zu Anfang. Einen grossen Theil des Bandes nehmen die von verschiedenen neueren Meistern vierstimmig ausgesetzten Volkslieder ein, und unter diesen wie auch unter den übrigen Stücken befinden sich Liebeslieder in grösserer Menge, als zum »Rütli« passen möchte. Die bekannten humoristischen und gemüthlichen Gesellschaftsgesänge sind auch fast vollzählig vorhanden. Aber selbst religiösen Männergesängen ist nicht nur der Eingang gestattet, sondern ein beträchtlicher Raum geschenkt, ein zu grosser, wie uns bedünken will. Denn mit der vierstimmigen Männererbauung ist es eine eigene Sache. Stimmungslieder, die sich an die Natur und namentlich an die Abendglocken halten, gehen schon an; aber eigentlich religiöse, d. h. kirchliche Texte für Männerstimmen zu setzen, ist schon in der Anlage verfehlt und kann daher nie ein erfreuliches Resultat erzeugen. Der blosse Männergesang ist absolut irdisch, aller Idealität baar, an das Gesetz der Schwere gebunden, sollte daher auch nie den Versuch machen, mit religiösen Hymnen sich in eine fremde Sphäre aufschwingen zu wollen. Der Hinzutritt einer einzigen Frauen- und besonders Knabenstimme thut Wunder, sobald es sich um religiösen oder überhaupt erhabenen Ausdruck handelt. Gesänge dieser Art könnten daher im »Rütli« fehlen, und sollten es, meinen wir, schon desshalb, damit aus einer solchen Sammlung auch die letzte Spur c o n f e s s i o n e l l e r Religiosität verwischt werde.

Eine Einseitigkeit anderer Art, nämlich in den patriotischen Liedern, ist dagegen ganz in der Ordnung, weil hierin das deutsche Sprachgebiet die Grenze bildet. Der »Anhang« bringt freilich auch die *Marseillaise*, aber nur den französischen Text, was eigentlich keinen Sinn hat; es sollte dann auch die Musik gegeben werden, und das englische *God save the king* nebst *Rule Britannia* hätten ein gleiches Anrecht. Ueberhaupt ist die Sammlung nicht eben mit grosser Sorgfalt bewerkstelligt; der ungemein billige Preis erklärt sich zum Theil daraus, dass das Zusammenbringen des Materials nicht allzuviele Mühen und Kosten verursacht hat. Dieser Billigkeit, 16 Sgr. für 35½ Bogen, also nicht ganz 5 Pfennige per Bogen, wollen wir gern unsere Anerkennung zollen, wie dieselbe denn auch die Ursache war, dass das »Rütli« in einer Zeit von zwei Jahren bis in die fünfte Auflage hinaufstieg, und wir empfehlen das Werk Allen, denen daran gelegen ist, die Hauptmasse der jetzt gesungenen Lieder für mehrstimmigen Männergesang in einem handlichen Taschenbuche beisammen zu haben. *Chr.*

Cornelius Gurlitt. Op. 18. **Gesänge** aus Quickborn. 20 Ngr.
—— Op. 21. **Sonata** Nr. 4. 1 Thlr.
—— Op. 26. **Die Jahreszeiten.** Liedercyklus von Oser mit verbindendem Gedicht von H. Zeise. Vierstimmiger Männerchor. Partitur und Stimmen 2⅓ Thlr.
—— Op. 28 **Präludien und Choräle** zur häuslichen Erbauung für Pianoforte zu vier Händen. 1⅓ Thlr. netto.
—— Op. 31. **Am eigenen Heerd.** Tonstücke in Sonatenform. Heft I, II à 20 Ngr.

sind sämmtlich bei Breitkopf und Härtel erschienen in einer Ausstattung, die sich mancher dunkle Ehrenmann in der Väterzeit vergeblich wünschte, mancher heutige kaum erschwingen wird. Wünschen wir dem Autor zu solcher Veröffentlichung Glück, weil und insoweit die Sachen nicht ganz ohne Verdienst sind. Hohe Gedanken, geniale oder durch Neuheit überraschende sind nicht darin; aber eine durchgängig saubere Factur und die Ehrlichkeit, sich selber nicht gewaltsam zu übersteigern, ist in dieser theuren Zeit auch etwas werth. Und wenn wir anerkennen, was darin frisch gesungen und gelungen ist, so wird damit das Mangelhafte anderer Sachen nicht verdeckt, aber einigermaassen vergütet.

Statt Opuszahl, Person und Lebensalter, die wir den Historikern und Biographen überlassen, achten wir vielmehr auf den Unterschied der Sing- und Spielstücke, der, beim Verfasser deutlicher als bei anderen hervortretend, wohl zu beachten ist. Unter den Singsachen sind manche anmuthende, einige ganz volksthümlich wohlgestaltet: von den Instrumentalien erscheint manches nicht eben spanisch, aber fremdartig.

Von den Vocalien sind die J a h r e s z e i t e n, als Ganzes

angesehen, in der äusseren Anlage verunglückt, weil eine nackte Liederreihe nicht fesselt. Selbst in Fr. Schubert's gewaltig schöner Winterreise hält man die 24 Lieder nicht gut in Einem Zuge aus, noch weniger die 20 Müllerlieder, wie sehr auch dramatisch aufsteigende Richtung hie und da obwaltet. Denn alles Liedhafte ist specifisch an sich, isolirt vollbildlich (Monas, Monodie), und wird auf einen Haufen ausgeschüttet immer geschmacklos ermüdend wirken: wer mag zwanzig Stück Pariser Ballbouquets auf einem Brete sehen? — Solchem Uebel vorzubeugen ist nun ein verbindender Text angeheftet von H. Zeise, womit jedoch die Sache eher gefährdet als verlieblicht wird. Denn selbst wenn diese Spruchverse lauteres Gold brächten — *quod non!* — dennoch würde man die längstbegrabene Melodramform kaum im engsten Freundeskreise ohne Ueberdruss ertragen; und nun gar: Lied dem Liede vorredend? — es ist zu singulär! — Jeder grossgewachsene Deutsche weiss ja aus dem Wandsbecker Boten Warum 'n Lied 'n Lied ist, und kein Rhinoceros. — Dieser Missgriff *in thesi* hindert jedoch nicht, dass einzelne der Gurlitt'schen Lieder *in praxi* wohllautend sind, und als solche d. h. vereinzelt vorgetragen, bei einer fröhlichen Sängerfahrt dankbar mitzunehmen sind. — Oser's Lieder sind sehr singbar, an Geibel's Weise erinnernd, von milder Sprachschönheit, aber weniger erfindungsreich, zuweilen eintönig.

Unter den Compositionen sind merkenswerth: **Nr. 1.** Frühlingsahnung, in guter Stimmführung, mit ballender Klangwirkung, sauberer, nicht origineller Melodie, dem Männer-Viergespann angemessen bis auf das gefährliche hohe *b'* — vier Takte Orgelpunkt! an dessen gleichen schon manche Stimme, die eines besseren Schicksals werth war, zu schanden geworden; **Nr. 2** versteigt sich sogar zu *h'*. — In **Nr. 3** sind schöne Waldklänge. — **Nr. 4.** Sommermorgen, beginnt canonisch, geht dann in chromatischen Sequenzen nicht übel fort; doch ist der Schluss des ersten Theils unklangsam, und selbst wenn Ten. II S. 10 im Schlusstakt das *h* in *b* corrigirt, unangenehm wegen der unrhythmischen, mindestens ungeienken Vorausnahme des Fdur-Accords. Dennoch ist das Lied nicht zu verwerfen, zumal der zweite Theil mit einer klangvollen chromatischen Periode schliesst, die zwar nicht den Worten malerisch nachgeht, aber mehr ist als sie. — **Nr. 5.** Waldlied ist etwas phrasenhaft declamirt, doch klingts resolut und könnte gern zwei Verse tragen statt eines. — **Nr. 10.** Winternacht ist ausdrucksvoll gesungen; die getheilten Chöre mit umgekehrter Melodie geben ein warm lebendiges Bild; der choralartige Schluss ist schwächer, giebt kein rhythmisches Gegenbild zum übrigen. — **Nr. 12.** Winterlied mit Schnee und Eis und blauem Himmel hat wirksame Züge und würde noch mehr gefallen, wenn nicht eine Art Gezwungenheit zuweilen hindurchklänge, wohl mitveranlasst durch die Worte, die mehr Angst vor dem Winter als Freudigkeit aussprechen: mindestens ist das »Trotz dem Eiswind« und der Schluss »Nicht der Frühling allein, auch der Winter ist schön« — nicht die Art wie die lustigen Norrlandsjungen sich äussern, wenn sie mitten im Sommer nach dem Winter gelüsten. Leider machts der Hollandssänger Richard Hol eben so: ihm ist der Herbst nicht anders kund als in welken wässrigen Bildern

Tot vaal en somber geel verschoot het lentfeesten . . .
Zu fahlem trüben Gelb verschoss das Lenzfesten
(verfärbte sich der Frühlingskranz) . . .
De zon blikt watrig op het landschap . . .

und der Winter vollends

De hemel is duister ‖ tot ys werd de vliet,
het veld mist zyn luister ‖ zyn geur en zyn lied —
misvormd zyn de dreven ‖ ontbladert staat de boom,
verkild is het leven ‖ 't is alles een droom . . .

Ganz anders als diese verkälteten Friesen und Sachsen wissen die poetischen Schwaben ihre auch nordische Heimath zu loben: wie bildreich singt Vater Haydn seinen Herbst und Winter, und Schubert seine edle Winterreise: sie singen das Was, nicht das Nichts. — Von den neuesten Winter-Natur-Menschen ist Gurlitt der gesundeste: Hol ist weinerlich. Markull erträglich, aber gespreizt — von ihm liegen auch Oserlieder vor.

Am besten gelungen unter Gurlitt's Sachen sind wohl die sechs Gesänge aus Quickborn, denen besonders nachzurühmen ist, dass die Melodien oft die Worte Klaus Groth's weit übertreffen. **Nr. 1** ist ganz volksthümlicher Sangbarkeit, die Clavierbegleitung nicht zudringlich, nur mildumfassend; auch kann mans frei singen ohne Saitenklang — **Nr. 2** etwas leidenschaftlicher, bleibt doch in vocalen lyrischen Schranken — **Nr. 3** matter — **Nr. 4** warm anmuthend, mit Mendelssohn'-schem Gepräge: den Schluss möchte man wohl würziger haben. — **Nr. 5** Die Melkgeschichte ist für unsere gebildete Societät doch gar zu naiv — **Nr. 6** ist desto lebendiger, ein kerniger Abschluss zu den hübschen Genrebildern: Der Nachtreiter singt: »*Rid ik keen Sadelpeerd, bruk ik keen toom*« ein kecker lustiger Geselle, der seines Glücks *bi sin leefste kind* gewiss ist.

Es sei zum Lobe gesagt, dass Gurlitt's Gesänge alle singbar und einfach lyrisch sind, ohne dramatische Coloratur und übermässige Seufzer-Accorde. Wegen der Instrumentalien wollen wir nicht jenen Canon beschwören, demgemäss aller Genius nur nach einem *Specimen organo-clavicymbalisticum* zu prüfen sei; doch schwimmen wir selber zu tief in dieser Zeitströmung, um nicht das Richtige in jenem paradoxen Canon zu erkennen. Offenbar sind Gurlitt's Claviersachen geringe neben jenen Liedern, und die vierhändige Hausandacht entspricht schwerlich einem tiefgefühlten Bedürfnisse. Gut, dass sie sich auf das heimliche Clavier beschränken; ein Orgel-Pedal-Bass würde das Gebäude zerschmettern, zumal wenn auch die Pedalitäten, wie hier die Manualia, sich jeweilig kreuzen sollten — ja kreuzen! — — welche neuerlich salongültige seelenvolle Erfindung laut Gutachten eines böswilligen Reactionärs mehr sociale als musikalische Bedeutung hat, aber — *Pereat* die Reaction! — Nun also: die Präludien sind durchgehends interessanter als die Choräle; in jenen ist zuweilen hübsche Erfindung, thematisch canonisch aus dem *Cantus firmus* abgeleitet, während unter den Chorälen nicht viele sind, die dem gesuchten oder versuchten Orgelklang nahe kommen. Löblich ist, dass die Mehrzahl der gewählten Choräle aus der guten Kirchenzeit stammen; nur drei unter den 24 sind neuesten Gepräges: 1 von dem Erfurter Fischer, 1 von C. Reinthaler, 1 von C. Gurlitt. — Aus den Präludien sind folgende hervorzuheben: **Nr. 5.** Dies sind die heilgen zehn Gebot, ein einfaches wohlklingendes Stück, dem man nur im zweiten und vierten Takt fortfliessende Bewegung wünscht. **Nr. 6.** Auf meinen lieben Gott, ganz modern clavierig, ansprechend, nur dem nachfolgenden Choralsatz wenig entsprechend, obwohl das Thema äusserlich durchklingt. **Nr. 7** ähnlich gestaltet, doch berühmteren Vorbildern anempfindend, ist Jesus meine Zuversicht präludirt; leider ist die einfach flüssige Original-Harmonie Joh. Crüger's im nachfolgenden Choral verlassen, um einem achtstimmig verzierten und dickflüssigen Tongequirle Raum zu geben. **Nr. 8.** Die feste Burg hätte wohl ein edleres Präludium verdient als solche chromatisch syncoptisch wimmernde Spielerei. **Nr. 9** instrumental interessant, mit *Cantus firmus* im Bass, würde mehr eindringen, wenn die contrapunktirten Figuren minder springend und witzelnd wären; zum würdigen Eingang des einfach sangvollen Allein Gott in der Höh eignen sie sich vollends nicht. Wohlklingend ist auch das Präludium zu **Nr. 10** Wachet auf, ruft uns die Stimme, freilich mehr galant ritterlich

in seinen punktirten Sprüngen, als die keusch ernste Choral-Melodie erlaubt. **Nr. 11** in warmem Tone präludirt, schliesst sich dem Choraltone von Christus der ist mein Leben sinngemäss an. **Nr. 12** ist in der Manier von Nr. 6 und 7 wohl das bestgelungene; will man einmal — was ja auch die Altmeister nicht ganz verschmähen — Verschiedenheit der Stimmung zwischen Präludium und Choral gestatten, so ist diese Nummer wohl geeignet, das Nützliche und Angenehme, Erbauung und Unterhaltung, zu verbinden. Am meisten wird anmuthen **Nr. 13** Freu dich sehr o meine Seele, sowohl in der instrumentalen Cantilene an sich, als in ihrem Bezuge zum Choral; nur dem strengeren Urtheil möchte einiges Clavierige zu weit gehen. — Den Apelles von Löwenstern mit seinem: Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit — **Nr. 14** — hätten wir gern entbehrt: es ist eine mehr gespassige als, wie die Beischrift (S. 31) lautet: »Kindlich heitre« Melodie; doch ist das canonisch angelegte Präludium als *Scherzo* ganz geniessbar. — Sehr fremdartig, auch ohne selbständig instrumentalen Werth, ist Präludium **Nr. 17** zu dem feierlich ernsten Allein zu dir Herr Jesu Christ. — Das Klopstock'sche Auferstehn, ja auferstehn wirst du, **Nr. 18**, ist hier nach der Betonung des Erfurter Fischer gut eingeleitet mit einem fugirten Präludium, das noch mehr als Nr. 13 seinem Choral als Vorhalle dient. Von den verschiedenen Melodien, die man auf jenes schwer singbare Lied versucht hat, ist dies nicht die geringste, kühner wenigstens als die gar zu sanfte von Ph. E. Bach. — **Nr. 19.** Befiehl du deine Wege, vgl. Nr. 8. — **Nr. 20.** Gott ist mein Lied, zu dreien die vierte Melodie! (vgl. Nr. 18) hat ein Toccaten-Präludium, das der Leser selbst nachlesen und schätzen wolle. — **Nr. 22.** O Herre Gott, dein göttlich Wort bedürfte wohl nach der altlutherischen keiner besseren Melodie; doch ist diese neue von Gurlitt besser gerathen als man vom modernen Stil erwartet; auch das Präludium ist schön trotz der epigrammatischen Wandmalerei »mit frommem frohem Ausdruck ... *poco marcato, quasi Violoncello*«. — **Nr. 24.** Herr Gott dich loben alle wir, ebenfalls mit gutem Präludium, giebt auch was fürs Auge — in der zarten Arm-Verschlingung von der socialen Art Takt 13—15. Wegen der Choräle fügen wir dem zu Nr. 7 Gesagten bei, dass überhaupt gar keine Bearbeitung aus der classischen Liederzeit gegeben ist, auch wo deren reichlich vorhanden sind. — Die Beischrift der Tonsetzernamen betrifft die muthmaasslich älteste Quelle der Melodie, nicht überall richtig, da Hassler 1601 die schon längst bekannte Volksweise in altrhythmischer Form harmonisirte; — sonderbar ist die auch zwiefache Anführung Kuhnau 1599 und 1698: das erste ist ganz unverständlich, da der Ursprung der Melodie nicht sicher bekannt ist; das zweite sollte heissen Kuhnau 1698, wenn nur nicht ein älterer, Krieger 1667, für den Urheber gölte, und Kuhnau als Choralist sonst unbekannt wäre.

Die **Sonate Op. 21** in F hat in Hauptsatz und Schluss hübsche Themen, das erste energisch, das letzte anregend flüchtig; aber die Gegenthemen in beiden sind zu schwach, die Ausführung namentlich an rhythmischen Wendepunkten, z. B. Seite 17 Z. 5—7; S. 19, 4—7 entsetzlich gedehnt, ohne die schlagende Kraft, die in solchen Fällen eben die modernen Meister als Grund und Folge der grossen Rhythmik zu zeigen wissen. Das *Adagio*, ebenfalls ansprechender Grundmelodie, zeigt ähnliche Mängel im Verlauf des Figurenspiels in den Mittelsätzen. Das *Intermezzo* im $^5/_4$-Takt ist für die, so es angeht: uns wirds bei der Fünfe leicht unheimlich, aber — es muss auch solche Käuze geben! — Die **Sonaten Op. 31** mögen am häuslichen Heerd ein angenehmes Alternative geben; tiefen Inhalts sind sie nicht, aber auch nicht zu verachten, da sie niedliche Toccaten-Arbeit geben, muntere Rhythmik ohne jene eben gerügten Mängel. Angenehm ist der zweistimmige Satz im *Finale* Es-dur, etwa zwischen Pleyel und Clementi der Anlage und Melodirung nach. Wenig bedeuten die ersten Sätze der A dur-Sonate, das *Finale* dagegen *Allegro scherzando* $^6/_8$ ist recht frisch, Modulation frei, nicht ausschweifend, der Mittelsatz rhythmisch gesättigt. — Alles in Allem genommen sehen wir in unserm Autor einen Mann, der mit seinem Pfunde nach Kräften gewuchert und wo nicht ewige Werke, doch aus dem Zeitlieben ansprechende Bilder gebracht hat, die eines *succès d'estime* werth sind. *E. K.*

Mendelssohn's Wirksamkeit als Musikdirector an Immermann's Theater in Düsseldorf. 1833—1834.

(Fortsetzung von Nr. 29.)

Mendelssohn hatte eine gewisse Vorliebe für den Dichter Immermann, was wir besonders bei dem Streite zwischen diesem und Platen bemerken. Mendelssohn schreibt damals an seine Schwestern aus Neapel vom 28. Mai 1831: »Schadow, der in einigen Tagen nach Düsseldorf geht, verspricht mir, bei Immermann neue Lieder für mich anzuwirken, auf die ich mich sehr freue. Der Mann ist doch ein Dichter; das steht ebenso in seinen Briefen, wie in Allem. Graf Platen ist ein kleiner, verschrumpfter, geldbebrillter, heiserer Greis von fünfunddreissig Jahren; er hat mir Furcht gemacht. Die Griechen sehen [sahen] anders aus! Er schimpft auf die Deutschen grässlich, vergisst aber, dass er es auf Deutsch thut«. Bedingt das Verhältniss zwischen Dichter und Musiker gewöhnlich eine Unterordnung des letzteren — wenigstens bei bedeutenden lyrischen Gedichten —, so traten in diesem Falle Mendelssohn's Jugend und Immermann's imponirende Persönlichkeit als mitbestimmende Factoren hinzu. Ein solches Verhältniss hat, wenn sich die Personen unmittelbar nahe rücken, leicht etwas Peinliches, Drückendes. Ueberdies war es Mendelssohn's Art, seinen Drang zur Selbständigkeit durch Einschlagen eines Seitenweges zu bethätigen, persönlich wie künstlerisch. Hierüber ein ander Mal mehr. Die Hauptsache in dem Verhältnisse beider Männer blieb schliesslich, dass Dichter und Musiker als solche nicht im harmonischen Einklange standen, sondern verschiedene Wege gingen, verschiedenen Idealen nachstrebten. Mendelssohn war kein Theatermusik-Macher und -Dirigant, und Immermann kein Operntextdichter; Talent und Neigung des Ersteren gingen auf Concertmusik, des Letzteren auf das recitirende Drama.

Wer Mendelssohn's Lebensgang etwas aufmerksamer verfolgt hat, weiss, wie sehr seine Familie und Freunde bestrebt waren, einen fruchtreichen Operncomponisten aus ihm zu machen, und wie eifrig er selber einer solchen Laufbahn nachzustreben schien. An seinen Jugendfreund und Leibsänger Eduard Devrient schreibt er am 15. Juli 1831 von Mailand aus als Antwort auf eine ziemlich starke Mahnepistel: »Du willst, ich solle nur Opern schreiben und hätte Unrecht, es nicht schon längst gethan zu haben. Ich antworte: Gieb mir einen rechten Text in die Hand, und in ein paar Monaten ist er componirt; denn ich sehne mich jeden Tag von Neuem danach, eine Oper zu schreiben; ich weiss, dass es etwas Frisches, Lust'ges werden kann, wenn ich es jetzt finde; aber eben die Worte sind nicht da. Und einen Text, der mich nicht ganz in Feuer setzt, componire ich nun einmal nicht. Wenn Du einen Mann kannst, der im Stande ist, eine Oper zu dichten, so nenne mir ihn um Gotteswillen; ich suche nichts Anderes. Aber bis ich nun einen Text habe, soll ich doch nicht etwa lieber Nichts thun (auch wenn ich es könnte)? [erzählt, dass er »die erste Walpurgisnacht«, und den Priester darin für Devrient geschrieben]...

Ich gehe nun nach München, wo sie mir eine Oper anboten, um zu sehen, ob da ein Mensch als Dichter ist; denn nur einen Menschen möchte ich, der ein bischen Glut und Talent hätte; ein Riese braucht es gar nicht zu sein; und finde ich da keinen, so mache ich vielleicht Immermann's Bekanntschaft blos deswegen, und ist der auch nicht der Mann, so versuche ich es in London. Es kommt mir immer vor, als fehle noch der rechte Kerl [!]; aber was soll ich thun, um ihn herauszufinden? Im Hôtel Reichmann [dem bekannten Mailänder Gasthause] wohnt er nicht und nebenan auch nicht, und wo sonst? Darüber schreib mir einmal. Obgleich ich glaube, dass uns der liebe Herrgott Alles, also auch Operntexte zuschickt, sobald wir es brauchen, so müssen wir dabei doch unsere Schuldigkeit thun und uns umsehen, und ich wollte, der Text wäre schon da! Mittlerweile schreibe ich so gute Sachen, als ich nur irgend kann«. Schwerlich ist das kundgegebene Verlassen auf den lieben Herrgott in diesem Falle als ein Zeichen innerer Kraft anzusehen; und wenn er meint, »der rechte Kerl« sei überhaupt noch nicht da, hört man nicht deutlich daraus die Stimme des Zweifels und der Ermattung in der ganzen Angelegenheit? — Am 27. August schreibt er demselben aus Luzern weiter darüber, woraus man sieht, dass ihm auch in musikalischer Beziehung, wenigstens was den Anfang anlangt, einige Zweifel aufstiegen: »Ich fühle deutlich, dass eine Oper, die ich jetzt schriebe, lange nicht so gut werden würde, als eine zweite, die ich nachher componirte, und dass ich doch den neuen Weg, den ich mir denke, erst antreten und ein Stück drin laufen müsste, um zu wissen, ob er hinführen wird und wie bald, während ich in der Instrumentalmusik schon anfange zu wissen, was ich eigentlich wollen soll, und mir selbst viel klarer und ruhiger darüber bin, weil ich mehr drin gearbeitet habe —: kurz, es treibt mich .... Wo ich aber dazu Gelegenheit finden soll — es nur anfangen kann —, das ist mir bis heut ganz unbegreiflich. Wenn es aber meine Aufgabe ist, so werde ich die Gelegenheit finden, das glaube ich fest; und finde ich sie nicht, so wird es ein Anderer sein müssen; dann wüsste ich aber nicht, warum es mich so dazu hintriebe«. Warum es ihn so trieb, ist doch wohl kein grosses Räthsel, denn wenn alle Verwandte und Freunde trieben und auf die vor allen anderen Dingen begünstigte, in öffentlichem Glanze strahlende Oper hinwiesen, so wäre es vielmehr ein Wunder, wenn es ihn nicht getrieben hätte. Was es mit dem »neuen Wege, den er sich dachte«, für eine Bewandtniss habe, wird sich im Einzelnen um so weniger sagen lassen, weil aus Mendelssohn's Worten genugsam erhellt, dass er selber hier vollständig im Dunkeln tappte. Er wollte erst probiren, den »neuen Weg« antreten und versuchsweise ein Stück drin laufen. Aber so — dies sagen wir ohne Scheu — sind noch nie neue Wege für die Kunst aufgefunden. Den neuen Weg findet nur, wer zunächst in den alten eintritt und in diesem das ganze Kunsthandwerk, auch für den betreffenden Zweig, zum sichern Besitz erwirbt. Es ist gewiss ein sehr zweifelhaftes Zeichen origineller Begabung für ein bestimmtes Fach, wenn man die ersten Versuche in demselben schon mit dem Hintergedanken unternimmt, auf neuen Wegen neue Erfolge zu erjagen. Das Gewordene und die Zeit Beherrschende beansprucht eine gewisse Autorität, vor welcher sich eben derjenige am willigsten beugt, der die Kraft besitzt, in dasselbe eingehend es weiter zu bilden.

Direct an seinen Freund sich wendend, setzt Mendelssohn hinzu: »Wenn Du es erreichst, nicht Sänger, Decorationen und Situationen, sondern Menschen, Natur und Leben Dir zu denken und hinzustellen, so bin ich überzeugt, dass Du die besten Operntexte schreibst, die wir haben; denn wenn Einer die Bühne so kennt wie Du, so kann er schon nichts Undramatisches schreiben, und ich wüsste auch gar nicht, was Du von Deinen Versen anders wolltest. Ist es von innen heraus für die Natur und die Musik gefühlt, so sind die Verse musikalisch, wenn sie sich auch im Textbuch noch so hinkend ausnehmen; schreib dann meinethalben Prosa — wir wollen es schon componiren. Aber wenn Form in Form gegossen werden soll; wenn die Verse musikalisch gemacht und nicht musikalisch gedacht sind, wenn äusserlich in schönen Worten eingebracht werden soll, was innerlich an schönem Leben fehlt, — da hast Du recht, — das ist eine Klemme, aus der kein Mensch herauskommen kann. Denn so gewiss reines Metrum, gute Gedanken, schöne Sprache noch immer kein schönes Gedicht machen ohne einen gewissen Blitz der Poesie, der durch's Ganze geht, so gewiss kann nur durch das Gefühl des Lebens in allen Personen eine Oper vollkommen musikalisch und am Ende auch vollkommen dramatisch werden. Es steht eine Stelle darüber im Beaumarchais, den man anklagt, seine Personen sagten zu wenig eigentlich schöne Gedanken, und er lege ihnen zu wenig Poetisches in den Mund. Er antwortet, das sei nicht seine Schuld; er müsse bekennen, dass er während des Schreibens immer über seinen Schreibtisch weg im lebhaftesten Gespräch mit seinen Personen sei, — und was sie ihm dann etwa antworteten, das schreibe er hin, nichts Anderes. Mir kommt das sehr hübsch und wahr vor«. Auch diese Bemerkungen sind, wie alles was von Mendelssohn kommt, geistreich; aber man versuche nur auf Grund derselben drei Schritte in der Opernpraxis zu thun, so wird man bald inne werden, wie wenig sie ausreichen und wie eine die andere aufhebt. Das einzig Positive darin ist der Naturalismus also, auf die Musik angewandt, das was die Helden der Zukunftsmusik nunmehr in die Wirklichkeit überführt haben, und es ist merkwürdig genug, dass schon Mendelssohn wie in dunklem Umhertasten auf diesen »neuen Weg« hinsteuerte.

Nehmen wir noch einige Aeusserungen mit, die er an demselben 27. August aus demselben Luzern über denselben Gegenstand an Wilh. Taubert nach Berlin richtete: »Haben Sie denn bis jetzt nichts Grösseres componirt? eine recht tolle Symphonie? oder Oper? Ich meinestheils habe jetzt eine unbezwingliche Lust zu einer Oper und sogar kaum Ruhe, irgend etwas Anderes, Kleineres anzufangen; ich glaube, wenn ich heut den Text hätte, wäre morgen die Oper fertig; denn es treibt mich gar zu sehr dahin. Sonst war mir der blosse Gedanke an eine Symphonie etwas so Hinreissendes, dass ich an gar nichts Anderes denken konnte, wenn mir eine im Kopfe lag; der Instrumentenklang hat doch auch gar so was Feierliches, Himmlisches in sich: und doch habe ich jetzt schon seit längerer Zeit eine angefangene Symphonie liegen lassen, um eine Cantate von Goethe zu componiren, bloss weil ich da noch Stimmen und Chöre dazu hatte. Die Symphonie will ich freilich nun auch beendigen; aber ich wünsche mir doch nichts mehr, als eine rechte Oper. Wo aber der Text herkommen soll, weiss ich noch weniger seit gestern Abend, wo ich zum ersten Male seit mehr als einem Jahre ein deutsches Aesthetikblatt wieder in die Hände bekam. Es sieht wahrhaftig auf dem deutschen Parnass ebenso toll aus, als in der europäischen Politik«. Und so geht es nun eine Weile in erregtestem Tone fort. Man muss gestehen, Mendelssohn bringt seine zu schreibende Oper in einen weitschwingenden Kreis, unter den Gesichtspunkt allgemeinster Zeitbetrachtungen. Wenn man aber gar erwägt, was er an jenem 27. August alles briefstellernd zu Papier brachte, so kommen starke Zweifel, ob seine Gedanken mit dem Laufe seiner Feder Schritt gehalten, und man muss der Befürchtung Raum geben, dass ihm das, was er so im unruhigen Farbenspiel von hundert Nebendingen vorbringt, die Operncomposition nämlich, doch nicht eigentlich innerste Herzensangelegenheit gewesen sei.

(Schluss folgt.)

Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

von

Gustav Jacobsthal.*)

Einleitung.

Für die Forschung auf dem Gebiet der Geschichte der Musik ist zweierlei unerlässlich: einmal die Kenntniss des Contrapunktes, und dann das Verständniss der Notenschriften, wie sie in den verschiedenen Zeiten angewandt wurden.

Erschliesst uns der Contrapunkt das eigenste Wesen der Tonkunst und ihrer Werke, so macht uns die Kenntniss der Notenschriften dieselben überhaupt erst zugänglich; denn nicht immer hat man die Töne so notirt, wie wir heut zu Tage.

Ich lasse die Notenschrift der Griechen, so ausgebildet sie bereits war, bei Seite, da sie auf ganz anderen Principien beruht als die, mit der sich die nachfolgenden Blätter zu beschäftigen haben; ebenso die für die einstimmige Musik gebrauchten Zeichen, wie sie zuerst in der nachchristlichen Zeit angewandt wurden.

Aber auch in den Zeiten des Ursprungs der mehrstimmigen Musik, im XII. und XIII. Jahrhundert, hat die für die Mehrstimmigkeit entstandene Notation so verschiedene Stufen der Entwickelung durchlaufen, dass in der ersten Zeit derselben überall Schwankungen sichtbar sind, und erst allmälig sich die Mensuralnotenschrift, d. i. eine Schrift, welche die Werthe der Noten nach einem Maassstab genau misst, festsetzt. Es ist schwer, auch nur eine ungefähre Zeit zu bestimmen, seit welcher die Mensuralnotation ihren Anfang genommen hat; denn bevor sie in den ersten schriftlichen Denkmälern auftritt, haben schon frühere Zeiten mit den Versuchen an ihrer Notation nicht unwichtige Vorarbeiten gemacht, wenn auch durch die Mensuralnotation selbst erst ein wesentlich neues Element, das der strengen Messung, in die Notenschrift eingeführt wird.

Der älteste Gesang in der christlichen Kirche war einstimmig (*cantus planus; musica plana*); eine Verschiedenheit und infolge dessen ein Messen der Zeitdauer der einzelnen Töne, sowie der Tonzeichen fand nicht statt. Die Zeichen selbst waren mannigfacher Art, je nach verschiedenen Zeiten und Orten; man hat es mit allen möglichen Schriften versucht und ist dabei auf ganz eigenthümliche Darstellungsmittel gerathen. Alle aber lassen sich in drei Gruppen theilen, welche der Zeit nach, in der sie entstanden, sind:

1. Zeichen, welche die Höhe und Tiefe der Töne ohne Hülfe eines Systems von Notenlinien ausdrücken. —

   Es sei hierfür besonders die sehr verbreitete Notation, welche sich der sieben ersten lateinischen Buchstaben bedient, erwähnt, sodann eine von Hucbald angewandte Notation, welche auf die griechischen Tonzeichen zurückgreift, und schliesslich eine ebenfalls von Hucbald gebrauchte Notenschrift, die er selbst die Dasian-Notation nennt, weil ihr das alte Zeichen, des *spiritus asper* (*πνεῦμα δασύ*) zu Grunde liegt.

2. Zeichen innerhalb eines solchen Systems, bei dem nur die Zwischenräume als Stufen gerechnet werden. —

   Auch dieser Notation bedient sich Hucbald. Er zog Notenlinien und gab den Zwischenräumen die entsprechende Tonhöhe, indem er zu Anfang des Systems in jeden Zwischenraum das jedesmal entsprechende, gewöhnlich der Dasian-Notation entlehnte Tonzeichen setzte, dem er bisweilen noch, je nachdem der Schritt von dem entsprechenden Zwischenraum zum nächst höheren ein ganzer oder halber Ton war, ein *T* (*tonus*) oder *S* (*semitonium*) seitwärts hinzufügte. Die Textworte schrieb er sodann in die jeder Silbe ihrer Tonhöhe nach zukommenden Zwischenräume.

3. Zeichen in einem System, bei dem sowohl die Linien, wie auch die von ihnen gebildeten Zwischenräume als Stufen zählen. —

   Diesen Fortschritt im Gebrauch des Liniensystems macht Guido von Arezzo. Es muss aber hinsichtlich der Verwendung desselben ein wichtiger Unterschied gemacht werden zwischen Guido und den Mensuralisten. Guido gebraucht Linien und Zwischenräume in willkürlicher Weise; d. h. er giebt irgend einer Linie oder einem Zwischenraum eine bestimmte Tonhöhe und bestimmt hiernach die Tonhöhe aller andern. Anders verfahren bereits die ältesten Mensuralisten. Sie stellen ein System von zehn Linien auf, welches für das ganze aus zwanzig Stufen bestehende, vom grossen *G* bis zum zweigestrichenen *d* gehende Tonsystem ausreicht, und weisen jedem Ton ein- für allemal seine bestimmte Stelle, entweder eine Linie oder einen Zwischenraum zu. Vorn auf die fünf entsprechenden Linien als Ausgangspunkte werden die fünf *claves signatae* (Schlüssel) gesetzt. Das sind der Buchstabennotation entlehnte Zeichen, welche die Tonhöhe der durch sie bezeichneten Linien festsetzen, von welchen aus alle andern Stufen bestimmt werden. Da nun ein System von zehn Linien schwer zu übersehen ist, so griff man aus demselben gewöhnlich eine geringere Anzahl von Linien, etwa drei, vier oder fünf heraus, wie es gerade dem Umfang des zu notirenden Stückes entsprach; wobei es aber nach dem Vorhergesagten niemals geschehen konnte, dass eine Note, welche im ganzen zehnlinigen System einer Linie zukam, in dem kleineren System in einen Zwischenraum fiel, und umgekehrt. Diese Anwendung des Liniensystems ist gäng und gebe geblieben; und es ist unrichtig, wenn man heutzutage den Tenor im *g*-Schlüssel eine Octave zu hoch notirt, wodurch eine Note, der eigentlich ein Zwischenraum zukommt, auf eine Linie gesetzt wird, und umgekehrt.

Von den vor der Mensuralnotation angewandten Zeichen nun steht die ausgebildetere Neumenschrift der Mensuralnotation am nächsten; sie bedient sich als Zeichen kleiner Punkte und Strichelchen, die in ein System von Linien und Zwischenräumen gesetzt sind.

Das mit der Zeit entstehende Bedürfniss, einzelnen Worten, auf denen besonderer Nachdruck ruhen sollte, im Gegensatz zu weniger hervortretenden einen länger dauernden Ton zu geben,

---

*) Diese Dissertation wurde von dem Verfasser geschrieben zur Erlangung der Doctorwürde an der Berliner Universität und dort am 4. August in einer öffentlichen Disputation vertheidigt, nachdem ein höchst ehrenvoll bestandenes Examen voraufgegangen war. Herr Dr. Jacobsthal ist ein Schüler von Prof. Heinr. Bellermann. Folgende fünf Thesen kamen zur Disputation

1. Zwischen der griechischen Musik und dem ersten nachchristlichen Kirchengesang ist der Zusammenhang nachzuweisen aus der Gleichartigkeit der Tonsysteme.
2. Das Verständniss der Musik ist nicht durch technische Fertigkeit auf Instrumenten zu erreichen, sondern stützt sich vielmehr auf die Kenntniss und Uebung der Vocalmusik.
3. Die Anwendung der Notenlinien, wie sie bei Hucbald und auch bei Guido von Arezzo erscheint, ist wesentlich verschieden von der, welche sich bereits bei den ältesten Mensuralisten findet.
4. Keine der Handschriften der »*ars cantus mensurabilis*« des Franco von Cöln stimmt in Betreff der Lehre von den Consonanzen und Dissonanzen mit dem *compendium discantus magistri Franconis* überein; weshalb der zweite dieser Tractate dem Franco von Cöln, dem Verfasser des ersten, nicht zuzuschreiben ist.
5. Ebenso zwingt der Umstand, dass der Tractat des Johannes Ballox· »*abbreviatio magistri Franconis*« in Lehre und namentlich in Fassung nicht sowohl mit der *ars cantus mensurabilis* als mit einer Anzahl anonymer Tractate derselben Zeit übereinstimmt, zu der Annahme, dass in derselben Zeit zwei Theoretiker desselben Namens »*Franco*« gelebt haben.

bildete sich diese Zeichen, die ausser verschiedener Tonhöhe durch ihre Gestalt auch noch eine längere oder kürzere, wenn auch nicht gemessene, Zeitdauer und vielleicht auch manches andere auf den Vortrag Bezügliche andeuten konnten. Und diese Zeichen, besonders der Strich (*virga*) und der Punkt (*punctus*) und deren Verbindungen sind die Vorbilder gewesen für die Zeichen der Mensuralnotation, insbesondere für die *longa*, für die *brevis* und deren Verbindungen (*ligaturae*), wie dies unter anderem erhellt aus dem Tractat des Walter Odington, welcher im ersten Band des Sammelwerkes von Coussemaker: »*Scriptores de musica medii aevi*« auf S. 235, I. folgendermaassen sagt: »*longa vocatur, quae prius virga dicitur nota*« und gleich darauf, »*brevis vocatur, quae prius dicitur punctus*«.

Von der andern Seite war allmälig das Bedürfniss entstanden, aus der Einstimmigkeit herauszutreten: die ersten Versuche brachten es freilich nur dahin, über einer Melodie genau dieselbe noch einmal in der Quinte oder Quarte oder auch in einem von diesen beiden Intervallen und ausserdem noch in der Octave erklingen zu lassen. Der Uebergang nun zu der eigentlichen Mehrstimmigkeit, die zunächst als Zweistimmigkeit (*diaphonia, discantus*) auftritt, ist schwer zu verfolgen. Genug, durch diese Bestrebungen kam man endlich zu einer wirklichen Mehrstimmigkeit, welche von verschiedenen selbständigen Melodien gebildet wurde, selbständig sowohl hinsichtlich der Tonschritte, aus denen die Melodie besteht, wie auch in Betreff der Zeitdauer der Töne.

Es ist klar, dass nun auf der einen Seite sich Gesetze bilden mussten, welche die Schritte der Melodien nach Maassgabe der durch sie entstehenden Zusammenklänge regelten, und dass ebenso andererseits die Mensuralnotation nothwendig wurde, welche einem jeden Tonzeichen ausser der Tonhöhe seinen genau gemessenen Werth geben konnte. Und wenn man jetzt auch noch eine dieser Melodien eines mehrstimmigen Satzes gewöhnlich aus dem *cantus planus* als Grundlage für die anderen dazu zu erfindenden entnahm, so wurde diese jetzt gemessen und bildete mit ihren langsameren Schritten einen wohl beabsichtigten Gegensatz zu den beweglicheren hinzu erfundenen Stimmen.

Wenn die vergangenen Jahrhunderte sich einzig und allein mit der Ausbildung der Melodie zu schaffen gemacht hatten, so fiel der nun folgenden Zeit die Aufgabe zu, die Zusammenklänge zu regeln; und wenn daher in früheren Zeiten die Regeln der Zusammenklänge lediglich aus den Lehrsätzen der alten griechischen Theoretiker, die oftmals der Natur widersprachen, entnommen waren, so fing man jetzt bald an, auch dem Gehör ein Urtheil zu gestatten über Consonanzen und Dissonanzen; was mit Leichtigkeit erhellt aus den meisten der damaligen Erklärungen der Worte für Consonanz und Dissonanz. So sagt Franco von Cöln, vielleicht der klarste der Schriftsteller über Musik, die gegen Ende des XII. Jahrhunderts schrieben, in seinem Tractat »*ars cantus mensurabilis*« (abgedruckt im I. Bande der *scriptores*), er sagt S. 129, I.: »*Concordantia* (Consonanz) *dicitur esse, quando duae voces vel plures in uno tempore prolatae se compati possunt secundum auditum. Discordantia* (Dissonanz) *vero e contrario dicitur, scilicet, quando duae voces sic conjunguntur, quod discordant secundum auditum*«.

Man probirte und fand, dass mancherlei ganz wohl zusammen klänge, wenn es nach den alten Lehren auch eine Dissonanz hätte sein müssen; und wenn die ersten Versuche auch unsicher und nicht frei von Irrthümern waren, so muss man sie dennoch als einen bedeutenden, Epoche machenden Fortschritt gegen die ältere Zeit betrachten.

Die Regeln, welche die Tonverhältnisse betreffen, so wenig sie auch noch ausgebildet sind, werden in den Tractaten, in welchen die Notationslehre noch sehr lückenhaft und unsicher dargestellt wird, bereits mit grosser Klarheit behandelt, was natürlich ist, wenn man bedenkt, dass jene sich ohne Unterbrechung auf gegebener Grundlage fortentwickelt haben, während für die Notation ein ganz neuer Boden gewonnen werden musste.

So ist es auch nicht möglich, aus dem Material, das bis jetzt für die erste Zeit der Mensuralnotation zu Gebote steht, so sichere Schlüsse zu ziehen, dass man bestimmte Regeln für dieselbe aufstellen kann; man muss sich für jetzt noch darauf beschränken, ein Bild zu entwerfen, das, wiewohl es die Keime der späteren klaren Mensuralnotation in sich trägt, immerhin nur als Beweis dafür dienen kann, wie allmälig sich dieselbe entwickelt hat bis zu der sich in festen Gesetzen bewegenden Lehre, wie sie uns am klarsten von allen uns überlieferten Tractaten entgegentritt aus der oben erwähnten Schrift Franco's von Cöln.

Der Weg nun, auf dem man zu der Erkenntniss der frühesten uns überlieferten Mensuralnotationen gelangt, nimmt seinen Anfang nicht, wie man glauben könnte, bei diesen selbst; er geht vielmehr aus von den Zeiten des XV. und XVI. Jahrhunderts, deren Erforschung uns leichter ist, einmal, weil uns weit reicheres Material zu Gebote steht, und dann hauptsächlich, weil wir über zahlreichere und sicherere Mittel der Forschung verfügen können. Diese Jahrhunderte tragen sowohl in ihrer Kunstlehre, wie auch in ihrer Notation noch einige deutliche Spuren der älteren Zeiten, während sie andererseits zumeist solchen Gesetzen folgen, die auch für uns noch maassgebend sind, was namentlich von der Kunsttechnik, dem Contrapunkte gilt. Und wo nun die Lösung der manchmal sehr complicirten Notenschrift dieser Zeiten erschwert wird durch Spitzfindigkeiten und Willkür, da tritt als sicheres Mittel der Kritik der Contrapunkt ein, indem er in entscheidenden Fällen belehrt, ob diese oder jene Lesart möglich ist in Anbetracht des jedesmaligen Standpunktes seiner Entwickelung. Dieser aber ist nicht schwer zu finden. Man geht aus von dem festen Punkt, den die vollkommen ausgebildete Kunstlehre des XVI. Jahrhunderts darbietet, und macht an der Hand früherer Meister und Theoretiker, deren Zahl sehr gross ist, den Rückschluss auf die jedesmal vorliegende Zeit.

Diese Vorstudien sind nöthig, um sich auf sicherem Wege einzuleben in Eigenthümlichkeiten, die namentlich das XV. Jahrhundert sowohl hinsichtlich der Kunstlehre wie auch in der Notenschrift hat, und um dann in der Kenntniss dieser Eigenthümlichkeiten ein Forschungsmittel zu gewinnen für das weniger sichere Gebiet der Mensuralnotation im XII. und XIII. Jahrhundert; denn diese hat ausser den oben genannten Eigenthümlichkeiten noch viele andere, die man ohne sichere Handhaben nicht leicht erfasst.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** Mittwoch den 3. August feierte die Berliner Universität wie alljährlich ihr Stiftungsfest, welches in diesem Jahre zugleich eine Feier des hundertjährigen Geburtstages ihres erhabenen Stifters, des Königs Friedrich Wilhelm III., war. Die Festrede hielt der zeitige Rector Geh. Medicinal-Rath Professor Dr. E. du Bois-Reymond. Für das kommende Jahr, vom 15. October 1870—71 ist der Professor Dr. Bruns (juristische Facultät) erwählt worden. Vor der Rede stimmten die in Berlin anwesenden Mitglieder des akademischen Gesangvereins unterstützt und verstärkt durch Sänger des königl. Opernchores ein vom Professor Dr. H. Bellermann nach Worten des 1. und 112. Psalmes componirtes Stück an: »Wohl dem, der ohne Wandel lebet, der im Gesetz des Herrn wandelt« etc. Den Schluss der Feier bildete eine Motette desselben Componisten nach Worten des 103. Psalmes.

✱ **Wien.** Im Carltheater gelangte Abert's Oper »Astorga« zum ersten Male zur Aufführung, hauptsächlich auf Anlass Sontheim's, der sich zum Gelingen des Werkes alle erdenkliche Mühe gab. Das Stück fand aber nur einen seinem Werthe entsprechenden, d. h. geringen Beifall und bewährte sich nicht als eine lebensfähige originelle Schöpfung, sondern als etwas Anempfundenes, Nachgemachtes, bei welchem überdies das wirksamste Moment, die Benützung des Astorga'schen »*Stabat mater*« in künstlerischer wie in historischer Hinsicht die grössten Bedenken erregen muss. Wir fügen hier ein Referat der »N. fr. Presse« über das Werk und die Aufführung an. »Die Bücher, deren Provenienz das Citat ist, sind abscheulich; es giebt aber etwas, das aesthetisch noch unangenehmer wirkt, und das sind jene Tonstücke, welche der gebildete musikalische Eklektiker zu Stande bringt lediglich durch intime Kenntniss der grossen musikalischen Werke, technische Fertigkeit und — Fleiss; derartige musikalische Fehlgeburten beleidigen das Ohr des Kenners wie des kunstliebenden Laien; der Erstere fühlt sich in eine peinliche Aufregung durch die verzerrte Form versetzt, in der ihm seine schönsten Erinnerungen vorgeführt werden, der Laie aber findet nichts, was sein Herz rührt, und er spricht das ärgste Urtheil über das »nachempfundene Werk«, das, wie Voltaire meint, über ein Kunstwerk gefällt werden kann: er nennt es langweilig. Ueber die innere Armuth kann aller Reichthum an äusserem Glanze, an technischer Geschicklichkeit nicht wegtäuschen, ja selbst die gelungenste Darstellung wird einem derartigen Werke nicht zu einem durchschlagenden Erfolge verhelfen. Die Wahrheit dieser Sätze hat neuerlich die Aufnahme von Abert's »Astorga« im Carltheater bethätigt. Astorga, der berühmte Componist, dessen romantische Jugendschicksale wir als bekannt voraussetzen können, lebt an dem Hofe des Herzogs von Parma und hat zur Prinzess Eleonore eine Neigung gefasst, welche von der edlen Dame erwidert wird. Der Herzog merkt die Sache und verlobt seine Tochter an den Herzog Carlos von Los Balbases, der den Vater Astorga's hinrichten liess. Astorga ruft diese Geschichte dem Bräutigam vor aller Welt ins Gedächtniss; Carlos will ihn tödten, Angioletta aber, eine Schülerin des Meisters, wirft sich dem Wüthenden entgegen und rettet dadurch Astorga, der sich nun in das Haus des Mädchens, das ihn liebt, zurückzieht; sein Asyl wird dem Herzog verrathen; um den Geliebten zu warnen, begiebt sich die Prinzessin Eleonore, als Landmädchen verkleidet, an die Zufluchtsstätte; dort trifft sie zwar nicht mit dem Sänger, aber mit ihrem nunmehrigen Gatten zusammen, der hingekommen um Angioletta's willen, die er für sich mit »Schmeichelworten oder Gewalt« gewinnen will; der Herzog nimmt Eleonoren für das Mädchen und bedroht sie mit dem Schwerte, da er seinen Irrthum erkennt; nun erscheint Astorga, der Angioletta in Gefahr glaubt, und tödtet nach kurzem Gefechte den Herzog, der noch verscheidend seinen Gegner des Mordes anklagt, auf dass er auf dem Blutgerüste sterbe. Angioletta rettet den Meister von dem Schaffot, indem sie der lange zurückgewiesenen Einladung des Grafen Lauristan, an den Hof des Kaisers Leopold als Sängerin zu gehen, nun Folge giebt, dagegen, dass der Graf bezeugt, Carlos sei im ehrlichen Streite gefallen. Angioletta geht, Astorga wird wahnsinnig; die Wittwe Eleonore nimmt ihn in Schutz und Pflege. Zwei Jahre ist Astorga's Geist bereits wahnsinnumnachtet, da wird er gerettet durch die Rückkehr Angioletta's, welche das von ihm gedichtete »*Stabat mater*« singt; er findet sich und seine Vernunft wieder in den Armen der Liebe und wendet sich ab von der Herzogin, der er den Treubruch nie verziehen. Man sieht, das Sujet ist opernhaft genug und bietet dem Componisten Anlass, alle Töne anzuschlagen und jede musikalische Form zu verwenden. Dies hat denn auch Abert redlich gethan, und an Abwechslung mangelt es in der Oper so wenig musikalisch als scenisch; Einiges ist gut gedacht und wirksam durchgeführt, Anderes sehr gut benützt, so Astorga's »*Stabat mater*«. Die Erzählung Astorga's im ersten Acte ist charakteristisch gehalten, erfordert zwar allerdings einen Sänger von der Meisterschaft Sontheim's, um zur Geltung gebracht zu werden, giebt einem solchen aber auch reichlich Gelegenheit, seine volle Kunst zu zeigen, ebenso das Recitativ und die Cavatine im dritten Acte. Nebst den genannten Stellen sind die Schlusssätze der Acte zu loben und machen auch eine echte und nicht unbedeutende Wirkung; die Instrumentation ist sorgfältig und bietet nur allzu häufig Wagner'sche Anklänge; einige Arien sind von jener vermeintlichen Gefälligkeit, welche nichts weiter ist als klingende Seichtigkeit. Die Chöre gehören zumeist in die Kategorie jenes Mittelgutes, das in unseren Männer-Gesangvereinen ein-, zweimal gesungen wird und dann für immer von der Tagesordnung verschwindet. Die Oper im Grossen und Ganzen ist, wie gesagt, die Arbeit eines tüchtigen und feingebildeten Capellmeisters, dem aber die Natur eigentliche Schöpferkraft, den göttlichen Funken versagt hat. Die Aufführung war, so weit sie auf Sontheim's Schultern lastete, vorzüglich; der Künstler erwies sich an diesem Abende als ein wahrer Atlas, er war gleich ausgezeichnet als Sänger wie als Schauspieler; Fräul. Stelle, die Einzelnes im zweiten Acte hübsch und innig sang, detonirte leider im ersten sehr empfindlich; Fräul. Löscher sang ihre Partie mit überraschend schöner Stimme, als Darstellerin freilich hatte sie sich Manches nicht zurecht gelegt. Chor und Orchester thaten ihr Möglichstes, allein Abert componirt und instrumentirt — schwer.«

✱ **Paris.** Seit der officiellen Ueberraschung mit der Marseillaise in einem Hofconcert darf nunmehr Jeder dieses Lied nach Herzenslust maltraitiren, ohne eingesteckt zu werden. Und man benutzt die Freiheit denn auch in tollster Ausgelassenheit, wie sie nur bei Solchen erklärlich ist, die lange in einem Zustande geistiger Sclaverei sich befanden. Die Marseillaise macht daher begreiflicherweise in Paris noch immer Furore und volle Häuser. Man begeistert sich an den Klängen der revolutionären Schlachtenhymne, ohne darüber nachzudenken, für welche Sache und für welches Interesse dieselbe jetzt ausgebeutet wird. Es giebt jetzt kaum noch ein Theater oder ein Café chantant, in dem die Marseillaise nicht den Ehrenplatz auf dem Programme einnimmt. In der Grossen Oper genügt nicht mehr der einmalige Vortrag des Liedes; nach der Bürgerin Sass muss gewöhnlich der Bürger Faure, der berühmte Baritonist, erscheinen, der, ganz à la Rachel, die letzte Strophe: »*Amour sacré de la patrie*« knieend und in die Falten der Tricolore eingehüllt vorträgt. In dem Théâtre Français wird die Marseillaise von Fräul. Agar halb gesungen, halb declamirt. Man hat dieselbe in das zur Revolutionszeit spielende Stück Ponsard's: »*Le lion amoureux*« eingelegt. In der Opéra Comique gefällt Madame Galli-Marie damit ungemein, dagegen ist die berühmte Gassenhauersängerin Therese, auf deren Leistungen in diesem Fache man grosses Vertrauen setzte, in der Gaîté total durchgefallen. Bei der zweiten Aufführung vertraute man den patriotischen Vortrag dem Fräul. Gilbert an, allein, o Jammer! gleich der ungeheuren Mehrzahl des jüngeren Nachwuchses waren ihr die Worte des seit 1852 so strenge verbotenen Liedes nicht mehr geläufig. Sie blieb in der zweiten Strophe stecken und musste unter dem lauten Murren des Publikums abtreten. Aehnlich ging es in dem »Alcazar«, einem sehr besuchten Café chantant der elysäischen Felder. Die Gäste verlangten, gelangweilt durch eine jener faden französischen Romanzen, die Marseillaise, allein keine der decolletirten schöngeschmückten Damen, die auf der Estrade sassen, konnte das Lied auswendig. Sie steckten mit Zeichen der höchsten Verwirrung und Betrübniss die Chignons zusammen, und das Publikum ward sehr ungnädiger Laune. Da wurde an einem Tische hinter einem Glase Bock Mademoiselle Silly entdeckt, eine sehr bekannte Actrice, die vor einigen Jahren einen unbarmherzigen Krieg bis aufs Messer mit Mademoiselle Schneider, der Grossherzogin von Gerolstein, bestanden hatte. »Silly heraus! Die Marseillaise!« erscholl es von allen Seiten. Und Mademoiselle Silly liess ihren Bock im Stich, erkletterte die Bühne und trug zum allgemeinen Entzücken die stürmisch begehrte Hymne vor. Inzwischen sind bereits eine Menge Lieder aufgetaucht, grösstentheils Spottlieder oder ephemere Ausgeburten eines sich überstürzenden Patriotismus, welche der Marseillaise eine allseitige und erfolgreiche Concurrenz machen. In einem Café chantant des Boulevard Montparnasse bringt ein komisches Lied »*Tapez-moi su' l'Prussien!*« (»Haut ihn, den Preussen!«) sehr grossen Effect hervor. Im »Eldorado« ist das gesammte Programm des Abends antipreussisch. Da hört man der Reihe nach: die »Ode an den Krieg«, dann: »Zu den Waffen, Bürger!«, »Am Rhein!« etc. Ein anderes Café chantant hat als Specialität: »Der Pariser Mobilgardist«, »Die Marketenderin der Zouzous« (Zuaven), »*Français, aux armes!*«, »Die drei Etappen Chauvin's«. Im Café Tivoli macht ein komischer Vortrag: »*Conseils à Berlingot*« Furore, im Café de la Gaîté ein scherzhaftes Duett: »*C'est Bismarck qui la gobera*« etc. etc.

✱ An der Spitze der Regimentsmusik des 8. Leib-Grenadier-Regiments, welches am 25. Juli aus Frankfurt an der Oder auf dem Kampfplatze am Rhein einzugehen, steht der General-Militär-Musikdirector Piefke, der bekanntlich mit seiner musikalischen Truppe nach dem Feldzuge von 1866 in Paris war und den Franzosen nun abermals die Vorzüglichkeit unserer Kriegsmusik demonstriren kann. Hoffen wir, dass es Piefke gelingen wird, Napoleon abermals zu verblüffen. Als nämlich bei einem jener Concerte in Paris der Kaiser allergnädigst geruhte an den Dirigenten Piefke einige Worte zu richten und sich nach den bei den verschiedenen militärischen Bewegungen üblichen musikalischen Signalen etc. zu erkundigen, fragte er ihn auch nach der Musik, welche bei einem Rückzuge geblasen werde. »Sire, wird bei uns nicht eingeübt«, war die naiv-unerschrockene Antwort des preussischen Kriegsmusikmeisters. Napoleon sah verdutzt drein und schwieg. Nun, was man nicht gelernt hat, braucht man bekanntlich auch nicht zu können. Wir hoffen also, dass unsere deutschen Heere entschlossen sind, nur zu solcher Musik zu marschiren, auf welche sie »eingeübt« sind.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 17. August 1870. **Nr. 33.** V. Jahrgang.

Eine musikalische Reise nach Amerika.

Meine Reise nach Amerika. Erzählt und allen deutschen Sängern gewidmet von **Wilhelm Tschirch.** Magdeburg, Heinrichshofen'sche Buchhandlung. 1870. 88 Seiten gr. 8. Pr. 8 Sgr.

Wenn Jemand eine Reise thut, so kann er was verzählen, meinte nicht nur der alte brave Claudius, sondern auch unser werther Landsmann, der Kapellmeister Tschirch in Gera, war derselben Ansicht. Er hatte auf Einladung und eigenen Antrieb das deutsch-amerikanische Sängerfest in Baltimore besucht und zwar als Vertreter des »Deutschen Sängerbundes«, dessen geschäftsführender Ausschuss seinen Sitz in Dresden hat. Die Einladung ging von dem Gesangverein (natürlich Männergesangverein) »Sängerbund« in Philadelphia aus, der zugleich das Anerbieten machte, die nöthigen Reisemittel zu gewähren. Am 13. Juni 1869 reiste der Verfasser aus Gera ab und am 2. Juli war er in Baltimore.

Herr Tschirch ist seit einigen zwanzig Jahren in den Kreisen des Männergesangs ein bekannter und geschätzter Musiker. Er gehört zu denen, welche durch einen glücklichen Erstlingswurf sofort allgemein bekannt wurden. Die Erzählung dieses Ereignisses leitet die gegenwärtige Reiseschrift passend ein. »Zur Hebung des Männergesangs schrieb im Jahre 1847 die in Berlin damals noch bestehende Akademie für Männergesang einen Preis aus. Als Aufgabe für denselben stellte sie eine Composition für Männerchor und Orchester, und bestimmte für den Umfang derselben die Aufführungszeit von fünfundvierzig Minuten. Die Wahl des Stoffes und der Dichtung war frei gegeben. — Unter Deutschlands Componisten erregte diese in ihrer Art erste Preisconcurrenz damals nicht wenig Sensation und auch ich fasste bald den Entschluss, mich an derselben zu betheiligen.

In jener Zeit wurde ein neues Werk für Männerstimmen und Orchester, »Die Wüste« von Felicien David, mit grossem Beifall in Deutschland aufgenommen. Ich brachte es in Liegnitz, wo ich damals angestellt war, ebenfalls zur Aufführung und wurde durch dieses phantasiereiche Werk auf den Gedanken geleitet, dass man, so wie hier das Leben in der Wüste, ja auch das Leben auf dem Meere musikalisch schildern könne. Zum Vorwurf meiner Composition wählte ich »Eine Nacht auf dem Meere«, schrieb alles, was ich darin musikalisch schildern wollte, in Prosa nieder, worauf ein Freund von mir, E. Stiller in Liegnitz, das Ganze in Verse brachte. Nachdem dies geschehen, ging ich mit Lust und Liebe ans Werk und vollendete dasselbe während der Monate Mai und Juni 1847, und zwar zumeist im Freien. Das nunmehr fertige Werk reichte ich an den Vorstand der Akademie ein und schon nach wenigen Monaten erhielt ich die Mittheilung, dass demselben von den Preisrichtern: Franz Liszt, Friedrich Schneider und Karl Löwe, als dem besten der eingereichten Werke, der Preis zuerkannt werden sei. Die erste Aufführung der »Nacht auf dem Meere« sollte im Februar 1848 in Berlin stattfinden; allein die daselbst eingetretenen Unruhen verhinderten dieselbe, und so fand sie erst am 16. Mai 1850 im Concertsaale des königlichen Schauspielhauses in Berlin statt, und zwar unter dem Beisein des königlichen Hofes und eines zahlreichen Auditoriums. Se. Majestät der König Friedrich Wilhelm IV. verlieh mir gnädigst die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft und beehrte mich ausserdem mit dem Auftrage, für den königlichen Domchor eine Liturgie zu componiren.«

Doch wenden wir uns zu der Reise und ihren Resultaten. Herr Tschirch reiste mit einem Bremer Dampfer direct nach Baltimore und bringt alles zu Buch, was ihm unterwegs begegnet ist, so dass er zwanzig Seiten gebraucht, um nach Amerika zu kommen. In Halle besuchte er Giebichenstein und in Bremerhafen sah er König Wilhelm nebst Bismarck, Moltke und andern berühmten Männern ganz nahe an der Menge vorüber gehen. Auf der See begegnete ihm dann Alles, was Einem begegnen kann, der zum ersten Male den Ocean befährt; denn obwohl des Verfassers erste Composition eine Nacht auf dem Meere schildert, entnehmen wir doch aus diesen Reisenotizen, dass er niemals zuvor in Wirklichkeit das Meer gesehen hatte. Wir lesen hier über das Nordlicht, den Sonnenaufgang, das Meerleuchten, die fliegenden Fische u. dergl. Allerlei, was den Wunsch erregt, der Verfasser möchte diesen Theil seines Tagebuches immerhin der Familie vorbehalten haben. Und wollte er etwas davon zum Besten geben, so hätte er sich die Auswahl zum Muster nehmen sollen, welche Müller in »Müller und Schultze nach Amerika« aus s e i n e m Reisebuch veranstaltet hat. Wenn z. B. Müller schreibt: »Heute habe ich einen Wallfisch gesehen; ob er mich auch gesehen hat, weiss ich nicht« — so ist das ebenso belehrend, als was Herr Tschirch über das Meerleuchten sagt, hat aber den Vorzug grösserer Kürze.

Am Landungsplatze wollte der »Arion« ihn mit Gesang in Empfang nehmen, was aber durch die Verspätung des

Schiffes vereitelt wurde. Es wurden aber nach amerikanischer Art trotzdem noch Ehren genug auf sein Haupt gehäuft. Im »Hotel Gardner« [wahrscheinlich Gardener] wurde er einquartiert. »Nach Tafel fanden sich mehrere Zeitungsreporter ein... Wenn irgend eine Persönlichkeit dort erscheint, an deren Existenz sich ein allgemeines Interesse knüpft, wird sie von den Zeitungen auch sofort ins Auge gefasst. Eine jede, wenigstens jede bedeutendere Zeitung, sendet nun einen Reporter ab, der sich in möglichst unmittelbarer Nähe des Betreffenden zu halten und über Alles Bericht zu erstatten hat, was Bemerkenswerthes um ihn vergeht. In gleicher Weise war auch ich, und zwar in allen Städten die ich besuchte, fortwährend von Reportern umgeben, die über Alles, was ich vernahm, über erhaltene Ehrenbezeugungen etc. ihren Zeitungen genaue Referate lieferten. Die Zeitungspresse nimmt in Nordamerika überhaupt eine weit einflussreichere Stellung ein, wie [als] in Deutschland« u. s. w. Letzteres ist bekannt genug; wir hätten statt dieser Allgemeinheiten lieber einige Proben von amerikanischen Tschirch-Berichten gelesen.

Die Zeit vor den Festtagen wurde benutzt zu Ausflügen nach allen Richtungen, besonders von Philadelphia aus, welches Herr Tschirch als seine dortige Heimath ansehen musste, weil der »Sängerbund« in Philadelphia ihn geladen hatte und gastfreundschaftlich die Kosten trug. Ausser dem »Sängerbund« nennt Herr Tschirch noch fünf andere Männergesangvereine, fügt aber »u. s. w.« hinzu, und man kann sich ohnehin denken, dass den 200,000 deutschen Bewohnern der herrlichen, im Ganzen 800,000 Menschen fassenden Stadt Philadelphia sechs Vereine dieser Art nicht genügen würden, es ist aber zu bedauern, dass der Verfasser sich nach der Zahl und Verbreitung dieser Vereine nicht genauer umgesehen und uns so annähernd eine Statistik der Gesangvereine wenigstens aus den Städten geliefert hat, die er selbst besuchte. Er beschreibt seinen Aufenthalt nach allen Seiten hin und vergisst, dass seine Leser doch vor allem von denjenigen Gegenständen etwas hören wollen, über welche er als Fachmann sprechen kann, von den musikalischen. Was die Erzählung über alles und jedes nützt, davon ein Beispiel. Im Hafen Philadelphia's besah er sich am 6. Juli die Kriegsflotte. »Sie bestand aus 15 Monitoren und einer Anzahl grösserer und kleinerer Kriegsschiffe älterer Bauart. Nach eingeholter Erlaubniss begaben wir uns auf einen der Monitors... Das Geschütz kann durch Maschinerie mit wenig Kraftanwendung, obgleich die Kanone von kolossaler Dimension ist, nach allen Richtungen gestellt werden. Hierin besteht der Vortheil der Monitore gegenüber den Kriegsschiffen bisheriger Bauart... Den Beweis dafür hat im letzten Amerikanischen Kriege der Monitor »Merimack« geliefert, der u. A. die Korvette der Conföderirten »Kearsage« in Grund und Boden schoss.« (S. 31.) Die Sache verhielt sich etwas anders, nämlich so. Die Conföderirten bauten ein Widderschiff von furchtbarer Stärke, welches sie »Merrimac« nannten. Als es auslief und seine Verheerungen begann, trat ihm plötzlich ein unscheinbares kleines Ding entgegen, welches Ericson in Newyork erfunden hatte und »Monitor« hiess. In etwa dreistündigem Kampfe hatte er den »Merrimac« vernichtet. Die Conföderirten rüsteten später noch ein zweites Ungeheuer aus, »Kearsage« genannt, dem es aber nicht besser erging. Desshalb wurden die so construirten Schiffe Monitors genannt; hätte dagegen der conföderirte »Merrimac« gesiegt, so würde dieser für den Schiffsbau massgebend geworden sein und wir hätten dann nicht Monitors, sondern Merrimacs. Als jener dreistündige Kampf mit seinen Einzelnheiten in England bekannt war, wurde man blass vor Schrecken. Die Begebenheit ist kaum acht Jahre alt; wenn sie seiner Zeit bei dem Herrn Verfasser spurlos vorüber ging, so hätte er jetzt auch diese Beschreibung sparen können.

Von einer Gesellschaft erzählt er: »Die Conversation bewegte sich, weil die anwesenden Yankys derselben mächtig waren, in deutscher Sprache«. Es heisst nicht Yankys, sondern Yankees, gehört aber überhaupt nicht zum guten Tone, sich dieses Ausdrucks zu bedienen, am wenigsten in der Schriftsprache.

Endlich war das Musikfest da. Sonntag am 11. Juli begann es in Baltimore. Hören wir, wie Herr Tschirch diesen Anfang und damit die Leistung des ersten Tages beschreibt. Er sagt: »Abends 8 Uhr fand in dem grossen Saale des Maryland-Instituts die Aufführung von Händel's Messias statt, und es ist nur lobend anzuerkennen, dass bei diesem Sängerfeste ein grösseres classisches Werk zur Aufführung gelangte. Sie erfolgte unter Leitung des Festdirigenten, Professor Lenschow, und war [ist] im Ganzen als eine gelungene zu bezeichnen. Die Solopartien waren in guten Händen. Sopran: Frau Johanna Rotter, Alt: Fräulein Friederici, Tenor: Herr Franz Himmer und Bass: Herr Joseph Herrmanns. Die Leistungen derselben waren vortrefflich, nur reichte die Stimme des Fräulein Friederici nicht immer aus, das grosse Local zu füllen. Die Chöre waren sehr gut einstudirt und klangen frisch und sicher. Hingegen liess das Orchester viel zu wünschen übrig, sowohl in seiner Besetzung als in seiner Leistung«. (S. 35.) Das ist der ganze Bericht über den ersten Tag und über ein solches Werk — kaum halb so lang, als der Bericht über die Monitors! Mehr also wusste er über eine derartige Aufführung in der neuen Welt nicht zu sagen? —

(Schluss folgt.)

Mendelssohn's Wirksamkeit als Musikdirector an Immermann's Theater in Düsseldorf. 1833—1834.

(Schluss.)

Oben bemerkten wir, ein naiv-unbefangenes Eingehen auf das die Zeit Beherrschende sei Jedem nothwendig und natürlich, der durch die rechten Pforten in die rechte Bahn gelangen und sodann den Gegenstand weiterführen will. Es sollte sich für Mendelssohn bald eine Gelegenheit finden, in dieser Hinsicht Stellung zu nehmen. In einigen Monaten ging er nach Paris und hörte hier das gepriesene Werk des Tages, Meyerbeer's »Robert der Teufel«. Am 11. Januar 1832 berichtet er darüber an Immermann: »Bei der Académie royale giebt man fortwährend Meyerbeer's *Robert le diable* mit sehr grossem Erfolg; das Haus ist immer gefüllt, und die Musik hat allgemein gefallen. Es ist ein Aufwand aller möglichen Vorstellungsmittel, wie ich es nie auf der Bühne gesehen habe; wer in Paris singen, tanzen, spielen kann, singt, spielt und tanzt mit. Das Sujet ist romantisch, d. h. der Teufel kommt darin vor (das genügt den Parisern zu Romantik und Phantasie). Es ist aber doch sehr schlecht, und wenn nicht zwei brillante Verführungsscenen vorkämen, würde nicht einmal Effect darin sein. Der Teufel ist ein armer Teufel, erscheint in Rittertracht, um seinen Sohn Robert, einen normannischen Ritter, der eine sicilianische Prinzess liebt, zu verführen; bringt ihn auch richtig dazu, all sein Geld und sein Immobiliarvermögen, d. h. sein Schwert, beim Würfeln zu verspielen, lässt ihn dann einen *sacrilège* begehen, giebt ihm einen Zauberzweig, der ihn ins Schlafzimmer besagter Prinzess versetzt und ihn unwiderstehlich macht. Der Sohn thut das auch Alles sehr gern; wie er aber am Ende sich selbst seinem Vater verschreiben soll, der ihm erklärt, er liebe ihn und könne ohne ihn nicht leben, da

führt der Teufel oder vielmehr der Dichter Scribe eine Bäuerin herbei, die ein Testament von Robert's seliger Mutter besitzt, es ihm vorliest und ihn dadurch so zweifelhaft macht, dass der Teufel um Mitternacht unverrichteter Sache in die Versenkung fahren muss; darauf heirathet Robert die Prinzess, und die Bäuerin ist das gute Princip gewesen. Der Teufel heisst Bertram. Auf solch' eine kalte berechnete Phantasieanstalt kann ich mir nun keine Musik denken, und so befriedigt mich auch die Oper nicht; es ist immer kalt und herzlos, und dabei empfinde ich nun einmal keinen Effect. Die Leute loben die Musik, aber wo mir die Wärme und die Wahrheit fehlt, da fehlt mir der Maassstab«. Für Mendelssohn's Art und Gaben eine der merkwürdigsten Aeusserungen, die wir von ihm besitzen. Berichtete er hier als deutscher Journalist aus Paris, so wäre alles ganz in der Ordnung; derartige Urtheile über Meyerbeer'sche oder sonstige französische Effectopern sind unter unseren Musikreferenten fast stereotyp geworden. Aber für einen angehenden Operncomponisten, sollte man denken, müsste eine sarkastisch kühl ablehnende Haltung einer solchen Erscheinung gegenüber eine reine Unmöglichkeit sein, denn sein Gefühl müsste ihm sofort sagen, dass er hier vor dem interessantesten Phänomen seiner Kunst steht, mit welchem er bei seinen eigenen Versuchen zu rechnen, mit welchem er sich unter allen Umständen auseinander zu setzen hat. Was Mendelssohn an dem »Robert« hervorhebt, geht eigentlich nur das Textbuch und nicht einmal die Theaterhandlung an, denn auf der Bühne erscheint das Stück schon in einem ganz andern Lichte; noch weniger trifft es den Kern und die damit zusammen hängende Musik. Hier soll nicht — wie man leicht glauben wird — eine Vertheidigung Meyerbeer's geschrieben werden; wir wollen lediglich hervorheben, was damals ein junger Componist von wirklich entschiedener Befähigung zur Operncomposition beim erstmaligen Anhören des »Robert« empfinden musste. Ein solcher würde von den romantischen Albernheiten kaum berührt, aber von den für die Musik äusserst günstigen Momenten, welche der Text darbietet, lebhaft ergriffen worden sein. Jene Anregung des Scribe'schen Textes zur Musik ist, wie wir hinlänglich wissen, vielfach nur eine äusserliche und insofern verwerfliche, weil raffinirte und auf Effect berechnete; sie ist aber auch eine innere, und das sichert diesen Werken ihre bleibende Bedeutung. Ein alter, musikergiebiger Herzensconflict, der zwischen Frauen- und Kindesliebe, wird hier mit dem Aufgebot aller möglichen und unmöglichen Mittel noch gesteigert durch die Entscheidung, in welche der leichtsinnige Sohn sich schliesslich zwischen Vater und Mutter gestellt sieht. Wie man auch über die Bäuerin Alice spotten möge, sie bleibt doch eine der glücklichsten Erfindungen der modernen Oper. In dem Zusammenballen solcher Conflicte bestand Scribe's und Meyerbeer's Hauptstärke, wie alle ihre gemeinsamen Producte zeigen. Mendelssohn besah sich ihr Werk nur von Aussen, die innere Maschinerie blieb ihm verborgen. Soweit wir in der Kunstgeschichte sehen können, hat aber noch Niemand in irgend einem Gebiete einen Schritt über die Gegenwart hinaus zu thun vermocht, der nicht zuvor in gläubiger Unbefangenheit den vorigen Schritt nachahmend mitgemacht hatte. Bei Mendelssohn war dieses nicht der Fall, wohl aber bei Wagner; desshalb ist auch nicht der erstere, wohl aber der letztere in der Oper tonangebend geworden. Ob uns das daraus entstandene Resultat gefällt, ist eine andere Frage; hier handelt es sich nur um die Andeutung des allein naturgemässen Weges, den Mendelssohn aus persönlichen wie künstlerischen Ursachen nicht finden zu können schien.

Als aus der Münchener Opernbestellung nichts wurde und auch Planché in London, der Verfasser des Weber'schen Oberon, kein passendes Stück lieferte, wurde die Operntext-Suche auf anderen Wegen fortgesetzt. Mit Immermann war damals eine Bearbeitung des Shakespeare'schen »Sturm« besprochen; in dem angeführten Briefe erinnert er ihn hieran, aber auch dieser Plan gelangte nicht zur Ausführung, was man schon aus dem baldigen Ende der gemeinsamen Theaterleitung abnehmen wird. Bei mündlicher Berathung ergaben sich wohl allerlei Schwierigkeiten und Bedenken, die Mendelssohn gegen diesen Stoff wieder misstrauisch machten, denn als noch in den vierziger Jahren der in Braunschweig lebende Poet Griepenkerl ihm ebenfalls einen Operntext über den »Sturm« anbot, wusste Mendelssohn (in einem noch ungedruckten, mir zur Einsicht überlassenen Briefe) gar Vielerlei dagegen geltend zu machen.

An Spohr schreibt Mendelssohn unterm 8. März 1835: »Auch eine neue Ouvertüre Zur schönen Melusine habe ich vor einiger Zeit componirt, und habe eine andere wieder im Kopfe. Nun möchte ich gar zu gern eine Oper machen, aber ich sehe weit und breit keinen Text und keinen Dichter. Diejenigen, welche dichten können, mögen Musik nicht ausstehen [z. B. Immermann, hätte er hinzusetzen können], oder sie kennen das Theater nicht; und die andern kennen wieder keine Poesie und keine Menschen, sondern nur Bretter und Lampen, und Coulissen und Leinewand. So komme ich nicht dazu, eine Oper zu finden, nach der ich so viel und vergeblich schon mich bemüht habe; es thut mir aber mit jedem Tage mehr leid, drum hoffe ich endlich doch noch einen Mann zu finden, wie ich ihn mir dazu wünsche«. — An seine Mutter unterm 13. Juli 1837: »Holtei lässt nichts von sich und dem Operntexte hören; und so muss ich das zweite Oratorium anfangen, so gern ich eine Oper gerade jetzt gehabt hätte. Mir fehlt ein ganzer Mensch zu vielem schönen Unternehmen; ob er noch kommen wird, ob ich mich irre, das weiss ich nicht, aber bis jetzt will er sich nicht finden lassen, und so muss ich stille halten und warten«.

Nach einiger Zeit war sein Freund J. Fürst in Berlin beschäftigt, einen passenden Operntext für ihn zusammen zu bringen, und kaum hatte der gute Mann begonnen, so plagte ihn Mendelssohn schon mit der Kritik oder dem Kritisirenwollen. Seine Antwort auf Fürst's Brief ist das lehrreichste, was er in der ganzen, mehr peinlichen als nutzbringenden Angelegenheit kundgegeben hat und möge hier unverkürzt folgen.

»Leipzig, 4. Januar 1840. Lieber Fürst! Sie schelten mich im Anfange Ihres lieben Briefes ganz fabelhaft, aber am Ende ziehen Sie eine so schöne Moral daraus, dass ich Ihnen für Alles nur auf's Neue danken kann. Sie thun mir Unrecht, wenn Sie glauben, ich wünsche ein Scenarium nur darum vorher zu sehen, um gleich von vorn herein recht viel Schwierigkeiten zu erheben, — um das Kind gleich mit dem Krankheitsstoffe auf die Welt zu bringen. Gerade aus dem entgegengesetzten Grunde wünsche ich es, um den späteren Schwierigkeiten und den ausgebildeten Krankheiten entgegen zu arbeiten. Sind sie ihm, wie Sie sagen, angeboren, so ist's am besten, von dem ganzen Kinde zu abstrahiren, welches dann aber noch möglich ist, ohne Unannehmlichkeiten für alle Theile; sind die Schäden heilbar, so können sie dann noch curirt werden, ohne den ganzen Organismus anzugreifen. — Unbildlich zu sprechen, was mich von der Composition eines Textes abhalten kann und bis jetzt immer abgehalten hat, sind niemals die Verse, die einzelnen Worte, der Ausdruck der Behandlung (wie Sie's auch nennen wollen) gewesen, sondern immer der Gang der Handlung, das dramatische Wesen, die Vorgänge, — das Scenarium. Halte ich das nicht für in sich gut und fest bestehend, so wird es nach meiner vollkommenen Ueberzeugung die Musik auch nicht, und das Ganze erfüllt die Ansprüche nicht, die ich nun einmal an ein solches Werk machen muss, obwohl diese freilich von den allgemeinen und denen des Publikums ganz abweichend sein mögen. Indessen nach denen mich zu

richten, habe ich doch ein- für allemal aufgegeben, schon deswegen, weil's unmöglich ist; also muss ich meinem eigenen Gewissen folgen, nach wie vor. Aus dem Planché'schen Texte wird, bei dem besten Willen von beiden Theilen, nicht ein Werk, wie ich mir's wünsche; ich stehe im Begriff, diesen Versuch ebenfalls für einen der vergeblichen zu halten. Ich will lieber gar keine Oper componiren, als eine, die ich vom Anfang an selbst für ein mittelmässiges Ding halte; nebenbei könnte ich das auch gar nicht, und wenn Sie mir das ganze Königreich Preussen dafür gäben. Alles dieses und die vielen Unannehmlichkeiten, die nach Beendigung eines Textes entstehen, wenn ich mich wieder nicht dazu getrieben fühle, machen mir's zur Pflicht, lieber Schritt vor Schritt, lieber zu langsam als zu schnell zu gehen, und desshalb habe ich mir's vorgesetzt, ohne über das Scenarium einig zu sein, nicht wieder einen Dichter zu einer so grossen und am Ende vergeblichen Arbeit zu verleiten. Dies Scenarium mag nun ausführlich oder kurz, detaillirt oder angedeutet sein, darüber maasse ich mir keine Entscheidung an. Und ebenso wenig darüber, ob die Oper in drei, vier oder fünf Acten sein soll; ist sie gut so, wie sie ist, so sind mir acht nicht zu viel und einer nicht zu wenig. Und ebenso wenig über das Ballet und nicht Ballet. Nur darüber, ob sie meinem musikalischen und sonstigen Wesen zusagt oder nicht; und das glaube ich eben aus dem Scenarium so gut wie aus dem vollendeten Texte sehen zu können, und auch das ist allerdings für keinen Menschen eine Entscheidung als für mich persönlich. — So habe ich Ihnen denn die ganze Wahrheit vorerzählt, und gebe der Himmel, dass Sie sich durch alle diese Dinge nicht abschrecken lassen, eine Oper zu schreiben, dass Sie sie mir zur Composition anvertrauen, und dass ich durch Sie endlich einen längst geliebten [?] Wunsch erfüllt sähe! Dass ich Ihre Entscheidung sehr sehnlich erwarte, brauche ich Ihnen nicht zu sagen. Ihr« etc.

Natürlich führte das zu nichts, denn den Poeten möchten wir sehen, der nach einer solchen Sprache noch Muth und Lust behielte, ein Operntextbuch anzufertigen. Mendelssohn's Sprache ist wahrhaft abschreckend, schon durch die sachlichen Forderungen, mehr aber noch durch die Art und Weise wie sie gestellt werden. Er verlangt einen dramatisch fertigen Entwurf — ganz in der Ordnung. Nun soll dieser seiner Individualität entsprechen — auch das ist selbstverständlich in der Ordnung, weil sonst an ein vollständiges Gelingen der Composition nicht zu denken ist. Aber welches ist seine Individualität in dem betreffenden Falle und was fordert sie? Hierüber fällt nicht die geringste Andeutung. Mendelssohn spricht nur von dem, wie er sich's wünscht, gesteht nach wie vor seinem *eigenen* Gewissen folgen zu wollen, will an *seinen* Ansprüchen hinsichtlich eines solchen Werkes festhalten selbst wenn sie von denen des Publikums auch noch so sehr abweichen sollten. Welches waren diese Wünsche und Ansprüche und was sagte ihm sein Gewissen? Wir wissen es nicht, und er wusste es auch nicht, er wollte es in dem betreffenden einzelnen Falle erst gewahr werden. Das ist nicht Kunstgrundsatz, sondern Laune eines Verzogenen. Die Individualität steht in starrer Unklarheit da und das Werk soll zu ihr kommen, nicht umgekehrt sie sich ihm nähern und durch Eingehen in die Aufgabe diese in einem energischen Lösungsversuche erst wahrhaft kennen lernen. Nicht das Festhalten an der Individualität ist es, was wir Mendelssohn vorwerfen, denn darin liegt alle Stärke, sondern wir wundern uns nur über den Eigensinn, der so gern ein gewisses grosses Ziel erreichen möchte und unendlich viel über den einzig richtigen Weg debattirt, aber ganz und gar vergisst, den ersten muthigen Schritt zu thun. Es ist unnöthig nachzuweisen, dass sich in dem, was Mendelssohn von seinem Versemacher als unumgänglich nöthig ordert, mehr Eigensinn als Wahrheit findet und dass das, was er als gleichgültig bei Seite schiebt, für einen Operncomponisten höchst wichtige Dinge enthält. Wenn es ihm gleichgültig ist, ob Ballet oder nicht Ballet, so würde er schwerlich ein Bühnenwerk geschrieben haben, in welchem der Tanz wirksam zur Geltung gekommen wäre. Und wenn er hinsichtlich der Acte seinem Dichter die Zahlen von eins bis acht zur Verfügung stellt, so hätte er doch den Versuch machen sollen, ein Monstrum von auch nur sechs Acten zu componiren. Fest, selbst hartnäckig auf drei Acten zu bestehen, wäre der im Schwange gehenden fünfactigen französischen Balletoper gegenüber doppelt weise gewesen. Wagner hat in dieser Hinsicht durchaus das Richtige getroffen. In solchen anscheinenden Nebendingen liegt eigentlich das, was der Musiker zu fordern hat. Er mache hier sein Recht geltend und verfolge dieses consequent weiter, so wird er bald Herr des Ganzen geworden sein. Einen musikalischen Stoff und klug angelegte musikalische Scenen — das ist es, was der Musiker fordern soll; die ganze Gestaltung liegt dann in seiner Hand. Das »Scenarium«, mit welchem Mendelssohn sich abquälte und welches ihm so eminent praktisch vorkam, ist im Grunde nichts als ein Abstractum. Das Scenarium kann lückenlos gut und die Oper dennoch herzlich langweilig sein. Hätten unsere Operncomponisten allesammt ähnliche Anforderungen gestellt, so wären eben die besten Opern ungeschrieben geblieben. Das Dramatische als solches hat in der Oper nicht die Wichtigkeit, welche Mendelssohn ihm beizulegen schien. Wollte er aber Ernst machen mit der Behauptung, dass seine Ansprüche nicht nur denen des Publikums, d. h. des grossen Haufens, sondern, wie er etwas undeutlich beifügt, auch »den allgemeinen« Ansprüchen, d. h. der bisherigen Opernpraxis überhaupt, widersprachen, so hätte er selbst Hand anlegen und nach den seinen »Ansprüchen« entnommenen eigenen Maassen sich die Texte zurecht zimmern müssen. Soviel uns bekannt geworden ist, hat er in dieser Richtung niemals einen Versuch gemacht; aber die Hindeutung auf die Bahn der Zukunftsoper oder der durch Wagner in Schwung gekommenen Tondichterei ist doch sehr bemerkenswerth.

Welcher Art die Ansprüche waren, die Mendelssohn bewogen, 25 Jahre lang an allerlei Operntexten herumzumäkeln, sehen wir beispielsweise an demjenigen Opus, welches er schliesslich zur Composition annahm, an Geibel's Loreley. Das Scenarium mag wohl ganz befriedigend für beide Theile gewesen sein, aber ein lebensfähiges Werk ist dennoch nicht daraus entstanden. Ueber die Einzelheiten dieses letzten Opernversuches sind wir durch Mendelssohn's Briefe weniger gut unterrichtet, als über frühere Experimente, denn auffallenderweise theilt der »Briefwechsel« auch nicht ein einziges Schreiben an Geibel mit, dessen Name in der ganzen Correspondenz überhaupt nicht genannt wird — ein neuer Beweis der seltsamen Bevormundung, mit welcher Mendelssohn's Bruder die Briefe ausgewählt und kunstpolizeilich beschnitten hat. Aus dem unlängst erschienenen 1. Bande von Geibel's Leben, breitspurig beschrieben durch K. Goedeke, findet man einige Aeusserlichkeiten über die Entstehung der »Loreley« angegeben, aber nichts weiter. Doch das Werk selber ist deutlich genug. Es war der *Stoff*, welcher eine Saite in Mendelssohn's Gemüth berührte und seiner Individualität entsprach. Insofern fand er zuletzt also wirklich, was er so lange gesucht hatte. Warum entstand nun kein fertiges bleibendes Werk, wie bei anderen Meistern, wenn sie endlich dem ihnen gemässen Stoffe begegneten? Wir haben es eben schon wiederholt angedeutet: weil ihm die natürliche Verbildung und damit die unerlässliche Bedingung der Meisterschaft fehlte. Nur unter dieser Bedingung ist die Individualität mit ihren Anforderungen in der Kunst überhaupt berechtigt.

Chr.

Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

von

Gustav Jacobsthal.

(Fortsetzung.)

Von den älteren Mensuralisten lernt man ebenso am besten die klarsten und einfachsten zuerst kennen, und unter diesen zunächst Franco von Cöln. Nach ihm aber ist auch Walter Odington's Tractat von Wichtigkeit, weil er ebenso wie Franco die Unklarheit und Willkür der Zeitgenossen und Vorgänger tadelt. Dann erst folgen auf der einen Seite die complicirteren, auf der andern die lückenhaften Systeme.

So sehen wir, wie auf diesem Wege die beiden im Anfang angeführten Forschungsmittel, der Contrapunkt und die Kenntniss der Notenschriften, nicht blos jedes für sich, sondern auch eins mit dem andern zusammenwirken, indem das eine die Lehren des andern läutern und sichern hilft.

Doch könnte man leicht die Frage aufwerfen, ob denn die Kenntniss der älteren Mensuralmusik wichtig genug ist, um für dieselbe so complicirte Vorarbeiten zu machen, die vorläufig nicht einmal zu befriedigenden Resultaten führen. Die Antwort darauf ist nicht schwer.

Wenn die Geschichte jeglicher Kunst sich nothwendigerweise zum grossen Theil mit der Entwickelung ihrer Formen beschäftigt, so ist dies bei den Forschungen über Musik im höchsten Maasse geboten. Denn da der Inhalt dieser Kunst mit Begriffen sehr wenig fassbar ist, muss man ihm zumeist von Seiten der Form beizukommen suchen, die ihren vollendetsten Ausdruck hat in dem Centrapunkt des XVI. Jahrhunderts. Die Anfänge aber der Entwickelung der musikalischen Form liegen in jenen Zeiten des XII. und XIII. Jahrhunderts, in denen die mehrstimmige Mensuralmusik ins Leben tritt.

Für die Ausbildung der einstimmigen Musik hatten die vielen voraufgegangenen Jahrhunderte Wichtiges geleistet und waren bereits zu einer schönen Melodiebildung gelangt. Mit dem XII. Jahrhundert beginnt der Versuch, mehrere solcher Melodien zusammen erklingen zu lassen. Wie sich dieser Versuch zunächst anlehnt an die alten Theoretiker, wie man sich allmälig davon loszureissen bestrebt, indem man dem Gehör zu folgen beginnt, wie die Discantirregeln — das sind die Gesetze, nach denen zwei oder mehrere zusammenklingende Stimmen ihre Schritte mit Rücksicht auf die dadurch entstehenden Zusammenklänge regeln — wie diese Gesetze in allen Perioden mehr oder weniger das Streben zeigen, die Kunstübung aus der Berechnung zur Schönheit zu erheben: diese das Werden der musikalischen Form betreffenden Beobachtungen geben den klarsten Einblick in das Wesen der Kunst jener Zeiten; sie geben somit den Maasstab, nach welchem man die damaligen Werke zu beurtheilen hat. Sie sind aber von unbedingter Nothwendigkeit für die gesammte Geschichte der Musik. Denn es ist die Aufgabe derselben, die Entwicklung des Inhalts und der Form der Musik, sowie die Art der Verknüpfung beider zu verfolgen von den frühesten Zeiten an, zu denen die Forschung gelangen kann. Ja erst dann, wenn die Erkenntniss, über die Anfänge der Mensuralmusik hinaus, auch die Entwicklung und die Bedeutung der vorangegangenen Jahrhunderte erfasst hat, erst dann ist es möglich, einen wahrhaft tiefen Einblick in das Werden der musikalischen Kunst zu gewinnen.

Von den für diese umfassende Aufgabe wichtigen Vorarbeiten löst die vorliegende Arbeit einen fast verschwindend geringen Theil. Von den Mensuralnotationen des XII. und XIII. Jahrhunderts stellt sie mit Sicherheit nur diejenige dar, welche in Franco von Cöln ihren klarsten Vertreter findet; mit ziemlicher Genauigkeit lehrt sie die Notenschrift eines gewissen pseudonymen Aristoteles; von der ganzen dem Franco voraufgegangenen Periode giebt sie hingegen nur ein lückenhaftes Bild. Es ist ferner nicht erreicht worden, Regeln aufzustellen, durch die mit Sicherheit zu bestimmen ist, nach welcher Notationsart irgend ein gerade vorliegendes Stück aus damaliger Zeit aufgezeichnet ist. Doch ist der Gegenstand der Forschung neu, das Material hingegen gering. Es steht aber zu hoffen, dass mit dem voraussichtlichen Wachsen desselben auch die wichtige Kenntniss der älteren Notenschriften, und dadurch auch das Verständniss der älteren Zeiten zunehmen wird.

Allgemeine Vorbemerkungen.

Innerhalb der Notation der XII. und XIII. Jahrhunderts sind drei Arten derselben zu unterscheiden:

I. Periode der Entwicklung vor Franco. (Anfang und Mitte des XII. Jahrhunderts.)

II. Die Franco'nische Zeit. (Ende des XII. und Anfang des XIII. Jahrhunderts.)

III. Die Notation, wie sie dargestellt ist in dem *tractatus de musica cujusdam Aristotelis* (um das Ende des XII. Jahrhunderts).

Von diesen drei Gruppen ist die erste aus inneren Gründen vor die Franco'nische Zeit zu setzen; von der Notation des pseudonymen Aristoteles lässt sich mit Bestimmtheit nicht sagen, ob sie früher oder später als die Lehre Franco's zu setzen ist; in jedem Falle kann sie sich nur wenig von der Zeit der letzteren entfernen.

Die Schriftsteller, welche in Betracht kommen, sind:

I. Für die vor-Franco'nische Notenschrift:

a. *Discantus positio vulgaris*, welcher Tractat in dem Coussemaker'schen Sammelwerk »*scriptores de musica medii aevi*« abgedruckt ist im Band I., von Seite 94 bis 97.

b. Der in demselben Band von Seite 378 bis 383 abgedruckte Tractat eines Anonymus (der VII. in diesem Bande).

c. Der Tractat: »*Johannis de Garlandia de musica mensurabili positio*«, welcher in dem ersten Bande des vorhergenannten Werkes zweimal nach zwei verschiedenen Handschriften abgedruckt ist, die hinsichtlich der Lehre der Notenschrift fast übereinkommen. Sie stehen, der erste von Seite 97 bis Seite 117, der zweite von 175 bis Seite 182.

II. Für die Franco'nische Zeit sind von Wichtigkeit:

a. Der Tractat: »*magistri Franconis* (*sc. de Colonia*) *ars cantus mensurabilis*«, abgedruckt im vorgenannten Band S. 117 bis S. 135.

b. Der Tractat: »*Petri Picardi musica mensurabilis*«, abgedruckt in demselben Band S. 136 bis 139. Dieser Tractat wiederholt in Kürze genau die Regeln Franco's.

c. Der Tractat, welcher in dem Coussemaker'schen Werk »*histoire de l'harmonie au moyen-âge*« unter den *documents* als Nr. V. abgedruckt ist. Coussemaker schreibt diesen Tractat dem Franco von Paris zu.

d. Der Tractat: »*abbreviatio magistri Franconis a Johanne dicto Ballocc*«, welcher abgedruckt ist im ersten Band der *scriptores* von S. 292 bis 296. Der Franco, von dem hier die Rede ist, ist nicht der von Cöln.

Der vorliegende Tractat stimmt vielmehr in Lehre und Fassung ziemlich genau überein mit dem eben angeführten Tractat IIc., was für einen Beweis dafür gelten könnte, dass der letztere in der That dem Franco von Paris angehört.

e. und f. Zwei *Anonymi* (*II. III.*) abgedruckt im ersten

Band der *scriptores.* — *Anonymus II.* von S. 303 bis S. 319. — *Anonymus III.* von S. 319 bis S. 327. — Beide sind wie der Tractat des *Ballox* ziemlich genaue Wiederholungen des oben angeführten Tractats II c.

g. Der von S. 182 bis 250 abgedruckte Tractat: »*Fratris Walteri Odingtons* de *speculatione musicae*«.

III. Für die dritte Art der Notation haben wir nur den Tractat: »*cujusdam Aristotelis tractatus de musica*«.

Von allen diesen Schriftstellern kommen nicht immer die ganzen Tractate für den vorliegenden Zweck in Betracht, sondern stets nur diejenigen Stücke, welche von der Notenschrift handeln. In den betreffenden Theilen aller Tractate findet sich nun eine Anzahl von Begriffen, die allen gemein sind, und die jetzt erörtert werden sollen, bevor die Lehre einzelner Schriftsteller besprochen wird.

Es ist vor allem wichtig, die rhythmischen Verhältnisse der Mensuralmusik im XII. und XIII. Jahrhundert zu betrachten. Wir heutzutage unterscheiden einen zweitheiligen und einen dreitheiligen Rhythmus. Wenn von zwei gleichlangen Zeiteinheiten die erste betont und die andere unbetont ist, so ist dies der zweitheilige Rhythmus, welcher, wenn man eine Viertelnote als Zeiteinheit annimmt, durch ein zwei Viertel messendes Metrum, den $\frac{2}{4}$-Takt, dargestellt wird. So kann man aber jeden beliebigen, anderen Notenwerth als Zeiteinheit annehmen, so dass ebenso z. B. der $\frac{2}{8}$ oder $\frac{2}{2}$ diesem Rhythmus angehören. Wenn hingegen von drei gleich langen Zeiteinheiten die erste betont ist, die beiden andern aber unbetont sind, so ist dies der dreitheilige Rhythmus, welchem der $\frac{3}{4}$-Takt, ebenso aber auch der $\frac{3}{8}$- und der $\frac{3}{2}$-Takt je nach der verschieden angenommenen Zeiteinheit angehören. Fügt man nun zwei, vier, acht u. s. w. zweitheilige Rhythmen zusammen, so entstehen die geraden Taktarten, wie der $\frac{4}{4}$-, der $\frac{4}{8}$-, der $\frac{8}{16}$-Takt. Fügt man drei, neun u. s. w. dreitheilige Rhythmen zusammen, so entstehen die ungeraden Taktarten, $\frac{3}{4}$-, $\frac{3}{8}$-, $\frac{3}{16}$-, $\frac{9}{8}$-Takt. Fügt man aber zwei, vier u. s. w. dreitheilige Rhythmen zusammen, so entstehen die gemischten Taktarten wie z. B. der $\frac{6}{8}$-, $\frac{6}{4}$-, $\frac{12}{8}$-Takt. Man kann nun das im $\frac{2}{4}$-Takt die Zeiteinheit bildende Viertel in zwei Achtel, jedes Achtel aber in drei Theile, nämlich in drei eine Triole bildende Sechszehntel theilen. Eben so gut kann man aber das Viertel in drei Achtel, und jedes dieser Achtel in zwei Sechszehntel zerlegen. Man sieht, wie mannigfache Taktarten, und wiederum wie viele verschiedene Gliederungen innerhalb derselben Taktart durch die Mischung der beiden Rhythmen bei uns heutzutage möglich sind.

Anders gestalten sich die rhythmischen Verhältnisse bei den Mensuralisten des XII. und XIII. Jahrhunderts. Sie kennen nur einen, nämlich den dreitheiligen Rhythmus und nehmen als Zeiteinheit die *brevis recta*, welche als solche *tempus* heisst, an, so dass die aus drei *breves rectae* oder *tempora* bestehende Gesammtheit, *perfectio* genannt, die einzige von ihnen gebrauchte Taktart ist. Die Zeiteinheit, die *brevis recta* zerfällt nun wieder nach Maassgabe des dreitheiligen Rhythmus in drei kleinere Theile, in drei *semibreves minores*. Und wenn nun innerhalb der *perfectio* auch überall der dreitheilige Rhythmus herrscht, so kann derselbe dennoch auf mannigfache Art ausgefüllt werden. Es kann z. B. eine einzige Note die ganze *perfectio* ausmachen, oder sie zerfällt in drei *breves rectae*, oder aber in zwei Noten, von denen die erste gleich zwei *breves rectae*, und die zweite *brevis recta* ist, oder umgekehrt; ebenso verschiedenartig ist die Theilung der *brevis* in die kleinere Notengattung. Näheres hierüber folgt in der Auseinandersetzung der verschiedenen Lehren. Bisher sind nur zwei Notengattungen erwähnt worden, die *brevis recta* und die *semibrevis minor*. Aus der Mannigfaltigkeit aber, mit welcher die *perfectio* ausgefüllt werden kann, ergiebt sich, dass es noch mehrere geben muss. Die Mensuralisten des XII. und XIII. Jahrhunderts unterscheiden sechs Notengattungen, von denen immer zwei zusammengehören. Es sind dies:

1. Die *longa perfecta*, sie misst 3 *tempora* und füllt also eine *perfectio* aus.

2. Die *longa imperfecta*, sie misst 2 *tempora* und hat dieselbe Gestalt wie die vorhergehende.

3. Die *brevis recta*, sie misst 1 *tempus*.

4. Die *brevis altera*, sie misst 2 *tempora*, und ist ebenso gestaltet wie die vorhergehende.

5. Die *semibrevis minor*, sie misst $\frac{1}{3}$ *tempus*.

6. Die *semibrevis major*, sie misst $\frac{2}{3}$ *tempus* und ist ebenso gestaltet wie die vorhergehende.

Alle diese Noten sind geschwärzt, erst gegen Ende des XIV. Jahrhunderts, als der zweitheilige Rhythmus zur Geltung gekommen war, brauchte man Noten mit offenen Köpfen, welche dann ihrem Werth und ihrer rhythmischen Bedeutung nach von den schwarzen Noten wesentlich verschieden waren.

Da nun, wie eben ersichtlich, zwei zusammengehörige, aber verschiedenartige Notengattungen immer dieselbe Gestalt haben, und da ferner Taktstriche damals noch nicht gebräuchlich waren, so muss es eine Anzahl sehr genauer Regeln gegeben haben, welche den Werth der verschiedenen, in einer Melodie nebeneinanderstehenden Noten in ihrem wechselseitigen Verhältniss zu einander vermöge des dreitheiligen Rhythmus immer derart ordneten, dass sie in Gruppen zerfielen, deren jede gleich einer *perfectio* war. Diese Regeln werden weiter unten genau besprochen werden.

Wenn nun auch noch ausserdem ein anderer Notenwerth die *duplex longa* vorkommt, die gleich zwei *longae* ist, so kann man desshalb nicht behaupten, die Dreitheiligkeit sei damals nicht die einzige Art der Zeitmessung gewesen. Denn diese *duplex longa* kommt nur in dem aus dem *cantus planus* entnommenen *tenor* vor und wird nach Angabe der damaligen Schriftsteller nur desshalb gebraucht, damit die Reihe der längeren Töne im *cantus planus* nicht unterbrochen werde. Franco von Cöln sagt hierüber im ersten Band der *scriptores* S. 119, II: »*duplex longa duas longas significat, quae idcirco in uno corpore duplicatur, ne series plani cantus sumpti in tenoribus disrumpatur*«. Zudem ist die grösste Gesammtheit, unter welche eine Anzahl von Noten zusammenzufassen sind, wie schon gesagt, die *perfectio*.

Ausser den eben genannten Noten, die von den andern getrennt neben einander stehen, (*figurae simplices*), gab es für die *longa*, *brevis* und *semibrevis* noch Verbindungen von zwei oder mehreren Notenkörpern, ohne dass eine kleine Entfernung je zwei von einander trennte. Diese Verbindungen heissen *ligaturae*, auch *figurae compositae* im Gegensatz zu den *simplices*; man wandte sie an, wenn auf eine Silbe mehr als ein einzelner Ton gesungen werden sollte.

(Fortsetzung folgt.)

Wie Herr Charles Hugo, Sohn des Poeten Victor Hugo, sich die französische und die preussische Militärmusik vorstellt.

Im »Rappel«, dem Journal der Familie Hugo, giebt der Sohn Charles folgenden blühenden Unsinn in Druckerschwärze zum Besten.

»Als ich vor einigen Jahren in Trier war, sah ich ein preussisches Regiment vorbeidefiliren. Das war etwas seltsam Ungewöhnliches. Wer ein preussisches Regiment marschiren sieht, hat eine feudale Horde gesehen. Das sieht sich lächerlich, wild und beunruhigend an. Die Pickelhaube macht uns lachen, das martialische Aussehen aber zwingt uns zum Nachdenken. Nichts Fremdartigeres und nichts furchtbar Lächer-

lieheres als ein so schreckliches, mit einem Blitzableiter behelmtes Regiment. Man glaubt bei irgend einem Kriegs-Carneval zu sein. Der preussische Soldat ist ein als Mars coiffirter Chicard. Das Regiment defilirt, sehen wir es auch an. Voran schreitet der Stabstrompeter (*fanfaron*). Es ist dies ein gesticulirender, buntscheckig aufgeputzter, tänzelnder, singender und schreiender Junge, der wie wahnsinnig in ein Blechinstrument bläst, das den ganzen Umfang der preussischen Militärmusik hält. Ein missrathener Spassmacher ist der Fanfaron. Das französische Regiment hat den Tambourmajor, das preussische seinen Stabstrompeter; Frankreich hat den Riesen, Preussen den Zwerg. Hinter dem Stabstrompeter kommt die Musik mit ihren Pfeifen, Hörnern und flachen Trommeln, die zwei über einander gestülpten Cymbeln gleichen. Nichts Wahnsinnigeres als dies verteufelte Orchester. Alles Geräusch, Toben und Getöse stimmt sich wüthend zu einer undeutlichen, tiefgründlichen Symphonie zusammen, aus der man die musikalische Seele Deutschlands heraushört, und die mit der Wuth die Träumerei und Melancholie verbindet. Man möchte glauben, der Sturmwind spiele ein Stück von Beethoven auf. Nach der Musik marschirt der Oberst heran. Das ist eine rein unmögliche Persönlichkeit. Er trägt eine andere Uniform als die des Regimentes; sie ist verbrämt, federgebuscht, vergoldet, gestickt, phantastisch und extravagant. Er ist behelmt, hat Epauletten mit grossen Kugeln und den gezückten Säbel, und daran allein erkennt man seinen Rang. Er ist gefolgt von zwölf Lakaien in grosser Livrée und Heiduken, die Turbane aufhaben. Nach seinen Lakaien kommen seine Adjutanten. Denn in Preussen haben, wie in Frankreich die Generale, auch die Obersten Adjutanten. Es sind dies junge Leute, aber grosse Herren. Sie tragen auffällige Costüme. Sie sind hochfahrend und unbärtig. All das zusammen, der Stabstrompeter, die Musik, der Oberst, die Heiduken, die Adjutanten, spreizt sich, courbettirt, macht Sätze, bläst und schreit den Krieg aus, provocirt, fordert heraus, droht und verblüfft. Die schroffe deutsche Disciplin kündigt sich durch ein erstaunliches Capriccio an. Das ist zügellose Phantasie. Beethoven hat die Musik, Callot die Costüme dazu gezeichnet. Man meint zu träumen. Sind das Gaukler oder Krieger? Wohin ziehen sie? In den Krieg. Das ist ein eigentlicher Todtentanz. Man erwartet Thespis mit preussischen Geschützen heranziehen zu sehen.... Eine Art teutonischer Wildheit hat sich in ihren Brauen eingenistet. Sie gehören nicht ihrem Jahrhundert an. Man meint die Cimbern defiliren zu sehen; die Barbarei zieht vorüber. Das ist nicht mehr die Maskerade, das ist die Todeslegion. Diese Armee hat eine Heimath: den Norden, einen Ruhm: Waterloo, einen Helden: Blücher.

»So sieht das preussische Regiment aus; wie ist das französische? Voran der Tambourmajor, bedeckt mit Stickereien, prächtig, lustig, kokett, stolz auf sich selber, auf seine Taille, auf seinen Schnurrbart, auf seine Uniform u. s. w. Er hat sieben Fuss, ist ein Coloss. Weil aber die hohe Statur allein nicht genügt, hat er noch eine Pelzmütze, darauf ein Käppchen und darüber den tricoloren Federbusch, das Schwingen seines Stabes mit Goldfransen, mit dem er um das Lächeln der Frauen auf dem Balcon der zweiten Stockwerke wirbt. Der Tambourmajor ist die einzige gestattete Phantasie des französischen Regiments. Nach ihm kommen die Tambours mit ihren kleinen Lederschürzen am linken Beine, darüber die kupferne Trommel. Sie schlagen die Wirbel mit einer erstaunlichen Präcision, alterniren mit der Musik und verstummen sofort auf das Commando des Tambourmajors. Sie sind reizend, diese kleinen Trommler, wenn sie zur Reveille und zum Angriff schlagen. Kleber kannte sie schon und Danton hat sie geduzt. Sie sind die Stimme des Volkes und der Lärm der Nation. Nach ihnen die grosse französische Militärmusik. Nichts Hinreissenderes und Schöneres. Man glaubt der Seele des Vaterlandes zu lauschen. Poesie, Harmonie, Freiheit, Befreiung, Humanität: alle diese erhabenen Noten liegen in der französischen Militärmusik. Sie ergreift den Soldaten bis in die verborgensten Fasern seiner Physis. Wenn diese Musik vorüberzieht, ist es, als ob Frankreich gleichzeitig sänge und euhörte. Das ist die Musik der Freiwilligen, die Musik von 1792. Die grosse Trommel bedeutet Sambre-et-Meuse und der klingende Halbmond Valmy. Pfeifen, Hörner, Cymbeln, Flöten, Trompeten und Trommeln, all dieser Donner von vierzehn Armeen ist mit dem einzigen Worte »Marseillaise« getauft. Nun defilirt das Regiment. Hier der Oberst, dort die Hauptleute, weiter die Lieutenants und Soldaten. Alle sind fröhlich. Die Officiere schwingen ihre Säbel und die Soldaten tragen die Gewehre, wie es ihnen beliebt. Alle diese Männer sind passiv, und dennoch verleugnet Keiner seinen freien Willen. Der französische Troupier hat seinen Willen und sein Selbstbewusstsein. Er ist keine Maschine, sondern menschlich brüderlich. Er hat den Cultus für seine Familie wie für die Nation; er ist eben der Soldat der grossen Nation. Diese Armee hat ein Vaterland, ist aufgeklärt; sie hat ihren Ruhm: die Revolution, ihren Helden: Marceau.«

Welch ein gräuliches Chaos der Geister muss in Frankreich herrschen, wenn selbst diejenigen, welche sich mit ihrer republikanischen Demokratie und ihrem Hasse des December-Mannes brüsten, von der 20jährigen Regierung desselben so tief demoralisirt sind! Die gegenwärtige Purganz war also für Alle ohne Ausnahme ein sehr nöthiges Reinigungsmittel.

Nachrichten und Bemerkungen.

* (Ein musikliebender Regimentshund.) In den Zeitungen liest man Folgendes. Es war zu Ende des Krieges 1866, da bivouakirte eines Abends die Regimentsmusik des ersten Posener Infanterie-Regiments Nr. 18 in der Nähe des ungarischen Fleckens Teltsch, als sich ein niedriger, starkknochiger Hund zu ihr fand. Die Hautboisten theilten ihre Mahlzeit mit dem Thiere, und der Graue schlug seine Klinge. Beim Aufbruche des anderen Morgens geht der Graue mit, schliesst sich den Hautboisten an wie ein jahrelanger Bekannter und hat bis heutigen Tages die Regimentsmusik nicht verlassen; kamen damals Flintenkugeln, so achtete er auf deren Pfeifen nicht, crepirten jedoch Granaten in der Nähe, so schlug er sehr heftig an. Der graue Musikfreund erhielt den Namen »Teltsch«, zur Hundesteuer und Menage trägt jeder Hautboist seinen Theil bei, was fehlt, legt der Director zu. Beim Parademarsch marschirte Teltsch mit gehobener Schnauze rechts oder links beim Halbmondträger, beim Abschwenken schlug er regelmässig einmal an, bei anderem Marschiren hielt er sich immer zu dem Hautboisten, mit welchem er zusammen im Quartier war. Wurde zum Spiele der Kreis geschlossen, so war Teltsch vor dem Director Zikoff postirt, und wehe irgend welchem Hunde, der sich in diesen Kreis wagte, selbst wenn er dem commandirenden General gehört hätte, er würde ohne Gebell im Fluge aus dem Kreise gejagt worden sein. Teltsch wurde Weihnachten 1866 Capitulant, 1868 wurden ihm Tressen an das Halsband genäht, und nun wird er den Feldzug gegen Frankreich mitmachen und bekommt dann, nach glücklicher, siegreicher Heimkehr, jedenfalls die Sergeantenknöpfe angenäht. Sein Halsband hat folgende Inschrift:

»Von Oesterreich bin ich bis hieher gekommen,
Die Regimentsmusik hat mich von dort mitgenommen,
D'rum bleib' ich ihr auch treu bis an mein End';
Mein Name ist »Teltsch« vom 18. Regiment.«

Das Merkwürdigste jedoch ist, dass Teltsch mit niemand Anderem gehen mochte, als mit Mitgliedern der Capelle; mit anderen Militärs oder Civilisten ging er auch keinen Schritt, trotz aller Verlockungen.

Berichtigung.

In dem Aufsatze »Händel's Passion« in Nr. 31 Seite 242, Zeile 8 der zweiten Spalte steht: »Darin liegt aber der von Marx *anerkannte* Reichthum der in jenem wunderbaren Chore angewandten Fuge«, — es soll aber heissen: »der von Marx *verkannte* Reichthum«, denn nicht in der Einsicht und Anerkennung der Schönheiten Händel'scher Chorfugen, sondern in der Verkennung derselben war Marx mit Dehn, Hauptmann, Lobe und andern Tonlehrern seiner Zeit durchaus Eines Sinnes, wie sehr sie auch sonst von einander abweichen mochten.

ANZEIGER.

[132] Zu einer **musikalisch-theoretischen Arbeit**, besonders zur Zusammenstellung biographischer Notizen von Tonkünstlern u. s. w. wird eine geeignete Persönlichkeit gesucht, welche diese Arbeit rasch vollenden könnte. Briefe besorgt Herr *B. Hermann*, Buchhandlung in Leipzig.

---

[133] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

HILLER-ALBUM.

Leichte Lieder und Tänze

für das Pianoforte

componirt und

der musikalischen Jugend gewidmet

von

FERDINAND HILLER.

Op. 117. Pr. 3⅓ Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Marsch. Nr. 2. Irländisches Lied. Nr. 3. Barcarole. Nr. 4. Altfranzösisches Lied. Nr. 5. Hirtenlied. Nr. 6. Zwiegesang. Nr. 7. Deutsches Lied. Nr. 8. Romanze. Nr. 9. Böhmisches Lied. Nr. 10. Carillon. Nr. 11. Choral. Nr. 12. Soldatenlied. Nr. 13. Ständchen. Nr. 14. Trauermarsch. Nr. 15. Menuett. Nr. 16. Ballade. Nr. 17. Ländler. Nr. 18. Polnisches Lied. Nr. 19. Schottisches Lied. Nr. 20. Galopp. Nr. 21. Elegie. Nr. 22. Gigue. Nr. 23. Wiegenlied. Nr. 24. Jägerlied. Nr. 25. Ghasel. Nr. 26. Russisches Lied. Nr. 27. Geschwind-Marsch. Nr. 28. Fandango. Nr. 29. Gavotte. Nr. 30. Geistliches Lied. Nr. 31. Italienisches Lied. Nr. 32. Contredanse. Nr. 33. Kuhreigen. Nr. 34. Walzer. Nr. 35. Spinnlied. Nr. 36. Mazurka. Nr. 37. Sarabande. Nr. 38. Tarantelle. Nr. 39. Schwedisches Lied. Nr. 40. Polonaise.

---

[134] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Winzer-Chor

für

Männerstimmen

aus der unvollendeten Oper

„Loreley"

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 98. Nr. 3.

Partitur 25 Ngr. Clavier-Auszug 25 Ngr. Orchesterstimmen 12½ Ngr. Chorstimmen à 1¼ Ngr.

---

[135] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Theodor Kirchner.

Op. 2. **Zehn Clavierstücke.** Heft I. 27½ Ngr. Heft II. 25 Ngr.

- 7. **Albumblätter.** Neun kleine Clavierstücke. 25 Ngr.
- 8. **Scherzo** für das Pianoforte. 15 Ngr.
- 9. **Präludien** für Clavier. (Frau Clara Schumann gewidmet.) 2 Hefte à 1 Thlr. 5 Ngr.
- 10. **Zwei Könige.** Ballade von Em. Geibel für Bariton und Pianoforte. (Seinem Freunde Jul. Stockhausen gewidmet.) 15 Ngr.

---

[136] **Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.**

Werke von Franz Wüllner.

Op. 5. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Frl. Lulie von Lerchenfeld zugeeignet.) 1 Thlr.

Nr. 1. »Ich fahr über Meer«, nach dem Spanischen von P. Heyse. Nr. 2. »Bräutlein meiner Seele«, nach dem Spanischen von P. Heyse. Nr. 3. »Ueber allen Gipfeln ist Ruh'«, von Goethe. Nr. 4. Was mir gefällt: »Und gestern Noth und heute Wein«, von E. Geibel. Nr. 5. Um Mitternacht: »Nun ruht und schlummert Alles«, von Jul. v. Rodenberg. Nr. 6. »Zu Boden sinkt von meinen Tagen«, von H. Lingg.

Op. 6. **Sonate** für das Pianoforte (D moll). (Seinem lieben Freunde Bernhard Scholz.) 1 Thlr.

Op. 8. **Sechs Gesänge** aus den Liedern des Mirza Schaffy von Friedr. Bodenstedt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ihrer Hochfürstlichen Durchlaucht der regierenden Fürstin Mathilde von Schwarzburg-Sondershausen ehrfurchtsvollst gewidmet.) 27½ Ngr.

Nr. 1. »Wenn der Frühling auf die Berge steigt«. Nr. 2. »Neig', schöne Knospe! dich zu mir«. Nr. 3. »Ich fühle deinen Odem mich überall umweh'n«. Nr. 4. »Thu' nicht so spröde, schönes Kind«. Nr. 5. »Die helle Sonne leuchtet auf's weite Meer hernieder«. Nr. 6. »Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt«.

Op. 10. **Zweite Sonate** für das Pianoforte (E dur). (Frau Dr. Clara Schumann verehrungsvoll gewidmet.) 1 Thlr. 7½ Ngr.

Op. 11. **Sechs und zwanzig Variationen** über ein altdeutsches Volkslied für Pianoforte zu vier Händen. 1 Thlr. 3 Ngr.

Op. 12. **Sechs vierstimmige Lieder** für gemischten Chor. (Seinem Freunde Carl von Perfall.) 8.

Nr. 1. Abendlied: »Wie so leis die Blätter weh'n«, von Clemens Brentano. Nr. 2. Im Frühling: »Wenn im holden grünen Mai«, von Th. Apel. Nr. 3. Winternacht: »Verschneit liegt rings die ganze Welt«, von J. v. Eichendorff. Nr. 4. Die Sommergeister: »Sommers laufen in Mittagsglut«, von O. Pfitzer. Nr. 5. Die brennende Liebe: »In meinem Gärtlein lachet«, von J. Mosen. Nr. 6. Erster Verlust: »Ach, wer bringt die schönen Tage«, von Goethe.

Partitur und Stimmen 1 Thlr. 7½ Ngr. Stimmen einzeln à 6¼ Ngr.

Op. 13. **Die Flucht der heiligen Familie** von J. v. Eichendorff für drei Solostimmen (Sopran, Tenor und Bariton) mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte.

Partitur 25 Ngr. Clavierauszug und Singstimmen 25 Ngr. Orchesterstimmen complet. 8. 22½ Ngr. Violine I., II., Bratsche, Violoncell und Contrabass à 2½ Ngr.

Op. 16. **Drei Chorlieder** für weibliche Stimmen mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte componirt und den Damen seines früheren Aachener Chors zugeeignet.

Partitur 1 Thlr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug und Chorstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.

Nr. 1. Abendlied: »Nun schlafen die Vöglein im Neste«, von Fr. Oser. Nr. 2. Die Libellen: »Wir Libellen hüpfen in die Kreuz und Quer«, von Hoffmann von Fallersleben. Nr. 3. Trost: »Es ist kein Weh auf Erden so heiss«, von Carl Altmüller.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 24. August 1870. **Nr. 34.** V. Jahrgang.

Ueber Quintenfolgen.

Von W. Oppel.

Erster Artikel.

Die Nummern 28, 29 und 30 d. Bl. enthalten einen Artikel »Zur Quintenfrage«, dessen Verfasser einige neue Gesichtspunkte aufstellt. Die Quintenfolgen sind lange ein Stein des Anstosses in unserer Theorie. Das Verbot derselben gänzlich aufzuheben, wie wohl schon vorgeschlagen worden, scheint nicht räthlich, da manche Quintenfolgen entschieden hässlich klingen; es in seiner ganzen Strenge bestehen zu lassen, können alle diejenigen nicht wünschen, welche gleich mir der Meinung sind, dass viele Quintengänge nicht hässlich, manche sogar recht schön klingen. Es rechtfertigt sich desshalb, den Ursachen dieser Erscheinung stets von Neuem nachzugehen und die Fälle festzustellen, in welchen solche Folgen zu gestatten oder zu verbieten sind. Dem Verfasser jenes Aufsatzes ist es offenbar, gleich mir selbst, nur um die Sache zu thun. Er wird es darum nicht übel deuten, wenn ich sage, dass mir seine dort ausgesprochenen Ansichten zum grossen Theile unhaltbar scheinen, und wenn ich dies in Folgendem näher begründe. Diejenigen Leser aber, welche sich für solche Erörterungen überhaupt interessiren, bitte ich, zunächst die Nr. 28 nochmals zur Hand zu nehmen. —

Schon der Satz, dass Erscheinungen der Geisterwelt — sagen wir lieber: im Leben und Weben des Geistes — sich aus den Gesetzen der Körperwelt müssten erklären lassen, scheint mir höchst unsicher; er entspricht allerdings der Ansicht der neuesten sogenannten Materialisten, ist aber doch keineswegs allgemein angenommen. Sinnliche Erscheinungen, heisst es weiter, müssen wir aus den Gesetzen der Logik erklären können. Unter Logik versteht man meines Wissens das richtige Denken und Schliessen. Kann man nun sagen: die schneidende Wirkung einer grossen Septime müssen wir aus den Gesetzen des Denkens erklären können? Vielleicht war aber der Satz nur so gemeint: »Die Wirkung sinnlicher Erscheinungen auf unsere Sinne und unsere Empfindung müssen wir uns durch logische Schlüsse zu erklären suchen«. Dann kann man beistimmen. Allein aus dem Beispiele vom Sonnenaufgange scheint hervorzugehen, dass der Verfasser doch mehr gemeint. Hier ist es nun eigenthümlich, dass den Gesetzen der Akustik diejenigen der Bewegung entgegengestellt werden, als ob etwa erstere der Naturwissenschaft, letztere der Logik angehörten. Wie dem auch sein möge, der Satz »Das Stärkere zieht das Schwächere an« bleibt unantastbar. Er wird gewöhnlich, als allgemeines Gravitationsgesetz, so gefasst: »Alle Körper ziehen einander an, und zwar nach Maassgabe ihrer Masse und, in umgekehrtem Verhältnisse, nach Maassgabe der Entfernung«. Der Verfasser jenes Aufsatzes meint nun weiter, wenn man bisher das Befremdende der Quintenfolgen in harmonischen Verhältnissen gesucht habe, so hätte diese Methode schon dadurch fraglich werden müssen, dass bei der Umkehrung der Quinten in Quarten das Befremdende aufhöre. Aber ein Verhältniss einerseits und dessen Umkehrung andererseits — das ist doch zweierlei und nach meiner Logik wäre es seltsam genug, wenn aus beiden das nämliche Resultat, d. h. derselbe Grad des Wohlklingens oder Befremdens hervorginge. — Es soll nun zugegeben werden, dass bei dem Zusammenklange einer Quinte dem tieferen Tone ein gewisses Gewicht innewohne, weil der höhere (oder eigentlich dessen Octave) ein Aliquotton des tieferen ist, also gleichsam von selbst als Theil zu ihm gehört. Es soll auch weiter zugegeben werden, — indem wir zu Nr. 29 der Zeitschrift übergehen — dass die obenliegende Stimme für gewöhnlich unsere Aufmerksamkeit zunächst fesselt. Allein hier wäre doch zu fragen, woher dies komme. Herr Sattler hat es nur als Factum hingestellt. Ich kann es mir bis jetzt nur so erklären: Tiefe Töne kommen einerseits nicht so leicht und beweglich zur Ansprache und sind andererseits nicht so leicht verständlich, als hohe, sobald es sich um einigermaassen rasche Bewegung handelt.*) Jemehr man daher anfing, eine Stimme vor anderen sich auszeichnen zu lassen, was nicht selten durch ihre grössere Beweglichkeit geschah, um so mehr war man genöthigt, dazu eine hohe Stimme zu wählen. So gewöhnte man sich allmälig daran, die höchste Stimme als Hauptstimme zu betrachten und wir sind nun von Jugend auf daran gewöhnt. Nun muss ich weiter gestehen, dass mir die Anwendung des Gravitationsgesetzes auf Töne nicht passend scheint. Wie kann ein Ton einen andern anziehen? Töne sind ja keine Körper. Aber nehmen wir das Anziehen immerhin in irgend einem bildlichen Sinne, so scheint mir doch die Argumentation in jenem Aufsatze unlogisch. Wir wollen bei dem Beispiele $\begin{smallmatrix} g & a \\ c & d \end{smallmatrix}$ bleiben. Ursprünglich liegt die Kraft in den Tönen c *d*, also auch die Anziehung, denn das Starke zieht an. Werden nun die Töne *g a* darüber gesetzt, so sind nur folgende vier Fälle möglich: a) die ganze Kraft bleibt bei den Tönen c *d*; dann muss auch ebenso die Anziehung bei ihnen bleiben, denn das Schwächere wird stets von dem Stärkeren angezogen, gleichviel, ob es sich oben, unten oder neben finde. Oder b) die ganze Kraft geht

*) Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, warum dies so sei; an der Thatsache wird Niemand zweifeln.

auf *g a* über, weil dies Oberstimme ist: dann muss auch die Anziehung auf *g a* übergehen, denn nur das Starke, d. h. was die Kraft hat, zieht an. Oder c) es geht ein Theil der Kraft auf die Oberstimme über: dann tritt wieder einer der Fälle a) oder b) ein, jenachdem das Uebergewicht auf der einen oder andern Seite ist; oder endlich d) die Kraft vertheilt sich genau zur Hälfte auf beide Stimmen: dann hört die Anziehung überhaupt auf, wirksam zu sein. Von einem Missverhältnisse zwischen Kraft und Anziehung kann überhaupt nimmer die Rede sein, weil ja die letztere eben durch das Naturgesetz ewig an die erstere gebunden ist. Es scheint fast, als habe der Verfasser das »Anziehen« in jenem bildlichen Sinne »die Aufmerksamkeit, das Wohlgefallen erregen« genommen, wie wir etwa von einem anziehenden Buche sprechen. Dann kann aber doch wahrlich von keinem Naturgesetze die Rede sein.

Nach meiner obigen Auseinandersetzung wäre das Hervortreten der Oberstimme nur Sache der Gewöhnung; wenn also Jemand, z. B. ein Basssänger, sich gewöhnt hätte, sein Augenmerk vorzugsweise auf die tiefe Stimme zu richten, so würde für ihn der Gang $\begin{smallmatrix} g & a \\ c & d \end{smallmatrix}$ nicht unangenehm klingen; derselbe Fall würde auch stets eintreten, wenn wir durch irgend eine charakteristische Figur der Unterstimme genöthigt würden, ihr unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden; z. B. $\begin{smallmatrix} g\,\text{——} & a\,\text{——} \\ c\,e\,d\,c & d\,e\,f\,d \end{smallmatrix}$, was mir doch auch sehr schlecht klingt. Nehmen wir aber nun einmal an, unsere Oberstimme gehe zwar von *g* nach *a*, aber unsere Unterstimme von *c* nach *f*. Ist nun das *a* nicht auch Partialton von *f*? Bleibt also nicht immer die Kraft unten und die »Anziehung« oben? Müsste dies also nicht gleichfalls schlecht klingen? Ich gehe noch einen Schritt weiter. Wenn jenes »Missverhältniss« überhaupt besteht, so muss es auch bei der einzelnen Quinte schon bestehen, und eine einzelne reine Quart müsste schöner klingen als eine Quint, was doch gewiss nicht wahr ist. Sollte meine Ansicht über das Hervortreten der Oberstimme irrthümlich sein, was ich für sehr möglich halte, so bleiben doch diese letzteren Argumente bestehen, um die Unhaltbarkeit jener Deduction darzuthun. Nun gesellt aber der Verfasser jenem Satze »das Starke zieht das Schwache an« folgenden zu: »das Starke verdrängt das Schwache« und das soll auch ein Naturgesetz sein. Anziehen und Verdrängen (oder Abstossen, wie es dort auch heisst) sind aber doch Gegentheile. Nach meiner Logik kann das Starke immer nur eines thun: entweder es zieht an oder es verdrängt; wären beide Sätze wirklich Naturgesetze, so müsste das Starke in allen Fällen das Schwache anziehen und zugleich verdrängen. Desswegen macht mir auch der Satz: »In Nr. 3 ist *g* Grundton, welcher die Quarte c abstösst oder vielmehr hier heranzieht« den Eindruck, als wenn Jemand z. B. sagen wollte: »Die Indianer fachten das glimmende Feuer zur heftigsten Gluth an, oder vielmehr sie löschten es bis auf den letzten Funken aus«. — Wenn nun den Harmonikern der Vorwurf gemacht wird, sie vernachlässigten die Erforschung der natürlichen Bewegungsgesetze, so fragt sich, ob gerade von diesen Gesetzen die Rede sein dürfe, wenn es sich nicht um einen Körper, sondern nur um einen Sinneseindruck handelt. Allerdings sind wir dabei Alle unserm »subjectiven Empfinden« unterworfen. Wissen wir aber, wie dies bei vielen Quintengängen der Fall ist, dass mit unserm Empfinden das aller Anderen übereinstimmt, so ist es kein subjectives mehr. — Ein recht wichtiger und vielleicht bisher noch nicht hinlänglich berücksichtigter Satz ist der, dass durch das Ueberwiegen des melodischen Elements eine sonst harmonisch auffallende Stelle geniessbar werden kann. Bei Musik aus der vorhändel'schen Zeit haben wir oft Gelegenheit, dies zu bemerken. — Indem wir uns nun zu Nr. 30 d. Bl. und damit zu den Notenbeispielen wenden, so muss ich allerdings zugeben, dass auch mir die meisten derselben zulässig scheinen, wenigstens, soweit es die Quinten betrifft. Mit den angeführten Gründen bin ich freilich öfters nicht einverstanden. Wenn das Argument für Nr. 1 richtig wäre, so müsste auch, was man gewiss nicht zugeben wird, dies gut klingen: $\begin{smallmatrix} \bar{\bar{c}} & a \\ \hline e & f \\ g & a \\ e & d \end{smallmatrix}$ denn die Voraussetzungen sind ganz dieselben. Wäre ferner die Erklärung richtig, welche Herr Sattler seinerseits über die Marz'schen Beispiele giebt, so müsste auch Folgendes im höchsten Grade schlecht klingen:



denn hier liegt durchgängig die Quint über dem »Grundton« und wird in der Oberstimme mehrmals hervorgehoben.

Im Bisherigen glaube ich gezeigt zu haben, dass wir auf jenem Wege der Sache nicht beikommen können. Meine eigene Ansicht über das Quintenverbot darzulegen, behalte ich mir für einen späteren Artikel vor.

Eine musikalische Reise nach Amerika.

Meine Reise nach Amerika. Erzählt und allen deutschen Sängern gewidmet von **Wilhelm Tschirch.** Magdeburg, Heinrichshofen'sche Buchhandlung. 1870. 88 Seiten gr. 8. Pr. 8 Sgr.

(Fortsetzung.)

Ist Herr Tschirch nun auch zag und wortkarg, wo es sich um ein »grösseres classisches Werk« handelt, so wird er doch beredt, wo das Brimborium anfängt. Hören wir ihn wieder selber.

»Am zweiten Tage, Montag den 12. Juli, fand der grosse Festzug statt. Er war imposant und unterschied sich von unsern Sängerfestzügen in Deutschland hauptsächlich dadurch, dass in demselben sich auch die höchsten Staatsbehörden befanden, so an der Spitze der Gouverneur von Maryland mit seinem Stabe, mehrere Abtheilungen Militär etc., eine Betheiligung also, wie sie in Deutschland bisher noch nie stattgefunden hat. Der Gouverneur ritt einen kostbaren Rappen, von dem man mir sagte, dass er 10,000 Dollars koste und erregte mit seinem glänzenden Stabe allgemeine Aufmerksamkeit. Nach dem Gouverneur und dessen Escorte folgten im Zuge mehrere vierspännige Wagen. Im ersten war mir, als dem Repräsentanten des Deutschen Sängerbundes, der Ehrenplatz neben dem Festpräsidenten geworden. Uns vis-à-vis sassen der Ehrenpräsident und der Festdirigent. In weiterer Fortsetzung des Zuges folgten die Sängervereine mit ihren prächtigen und kostbaren Fahnen und Bannern, zwischen ihnen vertheilt in vierspännigen Wagen der Mayor der Stadt, der Vorstand der Schützengesellschaft, die Officiere des Norddeutschen Lloyddampfers »Berlin«, die Mitglieder des Executiv-Comités, die Vertreter der Presse, endlich, etwas [!] nach Humbug aussehend, auf vier eigens dazu eingerichteten Wagen die vier Preise: zwei Flügel und zwei tafelförmige Instrumente. An einem der letztern sass ein junger Mann, der während des Zuges in Fortissimo spielte! — Am Washington-Monumente wurde vom Militär salutirt und alle Vorüberziehenden entblössten ehrfurchtsvoll das Haupt. Endlich am Versammlungslocale »Concordia«, von wo der Zug ausgegangen war, wieder angekommen, löste

sich derselbe auf, und der Gouverneur mit seinem Stabe, die Ehrengäste, das Executiv-Comité etc. begaben sich in die »Concordia«-Halle. Hier wurde ein Dejeuner eingenommen, bei dem, angeregt durch Champagner, die Rede eine Hauptrolle spielte und Toast auf Toast einander folgten. Auch ich fand mich veranlasst, einen Toast auszubringen, und zwar auf den Gouverneur, wobei ich hervorhob, wie schätzenswerth und von welch günstigem Einflusse die Betheiligung der Staatsbehörden an den Sängerfesten sei. Mein Toast wurde sehr freundlich aufgenommen.

»Ich kann nicht unterlassen, noch zu bemerken, dass mir bei diesem Festzuge Ehrenbezeugungen erwiesen wurden, wie sie den Mächtigsten der Erde kaum in höherem Grade zu Theil werden können. Schon als ich den Wagen bestieg und den Ehrenplatz einnahm, erscholl ein donnerndes Hoch auf »Master Tschirch, den Gast aus Deutschland!« und dieser Ruf war fast ununterbrochen während der ganzen Dauer des Zuges zu hören. Dabei wurde ich mit Blumen, von schönen Händen aus den Fenstern zugeworfen, fast überschüttet. Einzelne Ladys verschmähten es sogar nicht, über die Strasse an meinen Wagen heranzukommen, mich zu beglückwünschen und mir Kränze und Blumenbouquets zu überreichen. Unter diesen befand sich auch eine ehemalige Schülerin von mir. Sie nannte mir ihren Namen, den ich aber bei dem grossen Tumulte leider nicht verstehen konnte. Der Wagen war beim Schlusse des Zuges so mit Blumen gefüllt, dass es uns schwer wurde, auszusteigen. Da ich unmöglich die vielen kostbaren Bouquets zu mir nehmen konnte, bat ich den Kutscher, an meiner Wohnung vorüber zu fahren und daselbst alles Empfangene zur Aufbewahrung abzugeben.

»Abends 8 Uhr versammelte man sich im Maryland-Institute zum Preisesingen. Es nahmen an demselben 18 auswärtige Vereine Theil, die in zwei Klassen, in Vereine von unter 46 Mitgliedern und in Vereine von über 46 Mitgliedern getheilt waren. An vorzügliche Männergesangsvorträge gewöhnt, die man ja in Deutschland so oft hört, ging ich nicht gerade mit grossen Erwartungen zu diesem Preissingen. Aber schon während der Vorträge der ersten Abtheilung wurde ich zur Aufmerksamkeit, später aber zum Staunen angeregt, als ich die der zweiten Abtheilung vernahm. Ich muss bekennen, dass ich eine auf so hoher Stufe stehende Ausbildung im Männergesange in Nordamerika nicht erwartet habe. Was man nur immer verlangen kann in Bezug auf Aussprache, Accentuirung, Intonation, Nüancirung, Ausdruck etc. war in den meisten der Vorträge auf das Vortheilhafteste zu erkennen. Den ersten Preis in der zweiten Abtheilung (Vereine über 46 Mitglieder) erhielt der »Deutsche Liederkranz« in New-York für den Vortrag des Liedes: »Wie kam die Liebe« etc. von M. Frey. Der zweite Preis in derselben Abtheilung wurde dem »Jungen Männerchor« in Philadelphia für den Vortrag von »Der Gang um Mitternacht« von F. Liszt zuerkannt. In der ersten Abtheilung erhielt den ersten Preis der »Quartett-Club« in Hoboken für den Vortrag von »Das Dichtergrab am Rhein« von F. Möhring, den zweiten Preis der »Sängerbund« in Washington für den Vortrag von »Frühlingschor« von F. Abt. Gewiss ist die Entscheidung der Preisrichter eine wohl überlegte und begründete; aber ich kann nicht verschweigen, dass es mir wehe gethan hat, Vereine, wie den »Arion«, den »Beethoven-Männerchor«, den »Mozart-Verein« und die »Deutsche Sängerrunde« in New-York, den »Sängerbund«, den »Männerchor« und die »Liedertafel der freien Gemeinde« in Philadelphia, deren Vorträge sämmtlich vorzüglich waren, leer ausgehen sehen zu müssen. Ich habe auch bei diesem Preissingen aufs Neue bemerkt, dass die Wahl der vorzutragenden Gesänge oft sehr bestechend ist und den Vortrag selbst in den Hintergrund treten lässt. Will man beim Preissingen ein unbefangenes Urtheil gewinnen, so wird man vor allem die Bestimmung treffen müssen, dass in jeder Abtheilung von den concurrirenden Vereinen ein und dieselbe Composition vorgetragen wird. Die ersten Preise bestanden in zwei Concertflügeln im Werthe von à 1500 Dollars, aus der Fabrik von W. Knabe in Baltimore. Die zweiten Preise, zwei tafelförmige Pianos à 1000 Dollars Werth, waren aus der Manufacturing [?] Gaehle in Baltimore. Die Preise sind sehr respectabel gegenüber denen für die Preiscompositionen, die bekanntlich nur auf 100 Dollars und 50 Dollars fixirt wurden!

»Am dritten Festtage fand Vormittags die Probe zum sogenannten Massenconcerte statt, und Nachmittags wurde eine Generalversammlung der Delegaten der Bundesvereine abgehalten. Abends 8 Uhr begann im Maryland-Institute das Massenconcert. Es wurden von sämmtlichen Sängern (etwa 2000) vorgetragen: 1) »Sonnenaufgang« von Hamma; 2) »Hymnus« von H. Mohr und 3) »Siegesgesang der Deutschen nach der Hermannsschlacht« von F. Abt. Zwischen diesen Gesängen trugen die vereinigten Sänger von New-York unter Leitung des Prof. Anschütz vor: »Das Kirchlein« von Becker, die vereinigten Sänger von Philadelphia unter Leitung des Professors Engelke »Zum Walde« von Herbeck und die vereinigten Sänger von Baltimore unter Leitung des Professors Lenschow »Hymnus an den Gesang«, Preiscomposition von H. Franke. Den sämmtlichen Vorträgen hörte man die gute und sorgfältige Einübung an, und verdient dies um so mehr Anerkennung, als sonst gewöhnlich die Massengesänge immer etwas stiefmütterlich behandelt werden. Nach der Ouvertüre zu »Robespierre« von Litolff, die das Concert eröffnete — ein geniales Orchesterwerk [lies: eine wüste Dreistigkeit] — trug Dr. H. Windwart ein von ihm verfasstes Festgedicht vor, und am Schlusse des ersten Theiles hatte ich die Ehre, vom Festpräsidenten der Versammlung — nahezu aus 3000 Personen bestehend — vorgestellt zu werden. Ich wurde mit einem Hoch empfangen, wofür ich dankte und alsdann an die Sänger folgende Ansprache richtete:

»»Seit einer Reihe von Jahren war es mein sehnlicher Wunsch, einmal in die Neue Welt, in das schöne Nordamerika reisen und meinen Deutschen Sangesbrüdern daselbst einen Besuch abstatten zu können. Stand ich doch mit denselben schon seit längerer Zeit in geistiger Beziehung. Mit lebhaftem Interesse verfolgte ich die Thätigkeit der Deutschen Gesangvereine daselbst und mit besondrer Freude erfüllte es mich, wenn ich vernahm, dass in einzelnen Vereinen und bei Sängerfesten meine Compositionen zur Aufführung gekommen und mit Beifall beehrt worden waren. Heute nun, meine lieben Sangesbrüder, bin ich so glücklich, meinen Wunsch erfüllt zu sehen. Ich weile in Ihrer Mitte, ich nehme an Ihrem schönen Feste Theil. Aber meine Theilnahme an demselben gilt nicht blos meiner Person. Ich erscheine in Ihrer Mitte auch als Vertreter des »Allgemeinen Deutschen Sängerbundes«, eines Bundes, der fast alle Sänger Deutschlands, nahe an 60,000, in sich fasst. Diese senden Ihnen durch mich ihren sangesbrüderlichen Gruss. Sie sprechen durch mich ihre Freude aus, dass Sie das Deutsche Lied auch in Ihrer neuen Heimath mit Liebe pflegen und zur Geltung bringen. Wir sind in Deutschland erstaunt über die Opferwilligkeit, die Sie zeigen, wenn es gilt, das Deutsche Lied zu glorificiren, und wahrlich, das gegenwärtige Fest ist wieder ein neuer

34 *

Beweis dafür. — Ich kehre nach Deutschland zurück und werde erzählen, was ich Staunenswerthes, Grosses und Schönes hier in diesem herrlichen Lande gesehen habe; ich werde mittheilen, welche vortreffliche Leistungen im Gesange ich von Ihnen gehört; ich werde berichten, dass durch Sie, die Sänger, das Deutschthum in Amerika eine Achtung gebietende Stellung errungen hat, und vor allem mittheilen, welch liebevolle Aufnahme ich hier gefunden und welche Auszeichnungen und Ehren mir zu Theil geworden sind. — Und nun, meine theuren Sangesbrüder, glaube ich schliesslich meine Missien nicht besser erfüllen zu können, als dass ich hier auf Amerikanischem Boden mit Ihnen ein Hoch ausbringe auf das Deutsche Lied, das ja die alleinige Veranlassung unserer Vereinigung ist, das in der alten Welt wie in der neuen erklingt und überall, wo es eine Deutsche Zunge giebt, das, ein speciellcs Eigenthum unserer Nation, uns zu allem Guten und Schönen erhebt und unser Herz erquickt; das Deutsche Lied, es lebe hoch!«

»Diese Worte fanden enthusiastischen Beifall in der Versammlung. Festpräsident Steinbach dankte mir im Namen des Nordöstlichen Sängerbundes und sagte unter anderm: »Es sei dem Nordöstlichen Sängerbunde besonders schätzbar, dass ihm der »Deutsche Sängerbund« dieses Mal einen Mann von Fach, und einen Mann, der ihnen schon durch seine Compositionen lieb geworden sei, als Delegaten zum Feste gesendet habe«. Als ich meinen Ehrenplatz wieder einnahm, wurde ich von allen Seiten, auch von dem anwesenden Gouverneur beglückwunscht, und junge Damen überreichten mir Blumenbouquets.

»Der vierte Festtag, Mittwoch, war einem Picknick im Schützenparke gewidmet. Die Vereine hatten sich hier, einem sehr schönen und umfangreichen Sommerlocale in der Vorstadt, gruppenweise, zum Theil im Freien, zum Theil in Zelten, gelagert. Es herrschte bei Allen ein heiterer und ungezwungener Ton. Dem Biere wurde fleissig zugesprochen. Ich nahm Veranlassung, am Arme meiner jungen und schönen Wirthin, Mistress Pemplitz, einen Rundgang bei den Vereinen zu machen, und wurde von denselben überall mit Jubel empfangen. Fast alle Vereine verehrten mir bei dieser Gelegenheit das Vereinsmitgliedzeichen in Gold und bin ich im Besitze von 28 solcher Ehrengaben, die ausser dem hohen Werthe der Erinnerung auch schon einen sehr ansehnlichen Metallwerth repräsentiren.

»Kurz nach 12 Uhr erscholl das Signal zu den Festreden und zur Krönung der siegreichen Vereine. Von allen Seiten eilte eine stattliche Menschenmenge nach dem Musikpavillon, auf welchem die Honoratioren des Tages, die zahlreichen Vertreter der Presse etc. bereits Platz genommen hatten. Herr Wilhelm Rapp eröffnete diesen Act mit einer Deutschen Rede, worauf eine Englische von Master R. C. Barry folgte. Beide Reden gaben Zeugniss, wie tief das Deutsche Lied und seine Bedeutung nicht nur bei den Deutsch-Amerikanern, sondern auch bei den Anglo-Amerikanern bereits Wurzel gefasst hat. Der Ehrenpräsident, Herr Chr. Ax, machte hierauf das Ergebniss des Preisrichtercollegiums bekannt. Dasselbe ist vorn bereits mitgetheilt. Die nicht preisgekrönten Vereine wussten sich mit Humor in ihr Schicksal zu finden, und zeichnete sich darin besonders der New-Yorker »Arion«, einer der tüchtigsten Vereine, aus, der sein Missgeschick in einem grossen, von den Mitgliedern in tragi-komischer Weise ausgeführten Leichenzuge, zu erkennen gab.

»Der nächste, also fünfte Festtag, wurde mit einem grossen Commers der Sänger im Schützenparke und somit zugleich das ganze Sängerfest geschlossen. — Es war ein herrliches Fest, dessen Arrangement den Unternehmern und den Bewohnern Baltimores, die ohne Unterschied dasselbe gefördert, zur grössten Ehre gereicht. Besondere Anerkennung für die in allen Theilen gelungene Ausführung gebührt dem Festpräsidenten Steinbach und dem Festdirigenten Lenschow, die Beide, vom Executivcomité bestens unterstützt, das Ganze mit Sorgfalt und Eifer vorbereitet hatten und mit Umsicht leiteten.« (S. 35—41.)

Die Bemerkungen über die stattgefundene Parteilichkeit sind gewiss zutreffend, aber nicht eindringlich genug. Wie Gesangvereine sich Preise ersingen können mit Gesängen, die gar keine Musik mehr sind, gehört auch zu den vielen Geheimnissen des modernen Männersangs.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

(Als Fortsetzung der Anzeigen etc. von Nr. 32.

Lieder, Gesänge.

Richard Hol. Zwei Gesänge für (vier) Männerstimmen. Op. 52. Utrecht, Roothaan. Partitur und Singstimmen 2 fl. 40 c. (Holl d.) Octav.

—— **Die vier Jahreszeiten,** für drei weibliche Stimmen mit Clavier. Op. 54. Ebendaselbst. Partitur 3 fl. 20 c. Folio.

Ferd. Möhring, Op. 72. **Sechs Gesänge** für vierstimmigen Männerchor. 2 Hefte. Schleusingen, Glaser. Octav.

F. W. Markull, Op. 110. **Zehn Naturlieder** von Oser für vierstimmigen Männerchor. 5 Hefte. Schleusingen, Glaser. Partitur 1 Thlr. Octav.

Von diesem Componisten ist in diesen Blättern öfter die Rede gewesen, namentlich in den Jahrgängen 1864—65, dann in dem neulich über Gurlitt Gesagten eine Parallele gezogen zwar nicht der Componisten, aber der Textwahl. Wir beharren bei dem mehrmal Ausgesprochenen: dass es unserem Autor nicht ganz an melodischer Anlage fehlt, wovon ein besonderes Zeugniss vorliegt in der Composition des geistlichen Liedes »*Ecce panis Angelorum, factus cibus viatorum*« (Hol, Op. 33 d. Bl. 1865 S. 249); ein schlagendes Beispiel der Kunst, wie man eine leidliche, ja wohlklingende Melodie auf einen beliebigen ganz fremdartigen Text heften kann: eine gestiefelte Cürassiermelodie auf ein rührend liebliches Kirchenlied! — in dem Genre wie weiland lustige Studenten den Ritter Toggenburg vortrugen. Mag der Componist sich mit glänzenden Mustern entschuldigen, mit renommirten Operisten, die ihre Helden gurgeln vibriren und trillern lassen wenn sie auf der Mensur stehen, und fürchterlich posaunen wenn sie den Todesseufzer röcheln — und hätte Rossini hundertmal Tolleres geleistet als dieses: es ist ihm nur verziehen, weil die Handlungen interessant, die Decorationen brillant, die Melodien amüsant sind. Das mag auf der Bühne hingehen; wenns die Jesuiten auch im heiligen Gesange zulassen, da mögen sie selbst zusehen — wir findens unheilig; eben so gewiss wie wir vieles Rossini'sche undramatisch finden. Aber zum Concertsaal, zum lyrischen Chorgesang (wie mans nennt) gehört wie zum Oratorium wirkliche Musik, d. h. solche, die an sich ohne äusserliche Attribute, Handlung, Decoration u. s. w., verständlich und vernünftig, sei es in hohem oder niederem Stil — *sublimis* oder *tenuis*. Wir glauben nun, dass R. Hol für das *genus tenue* organisirt ist, besser als für das *genus sublime* *).

*) Wer eine dreidräthige Disposition liebt, erinnere sich dankbar an Quintilian's *genus tenue*, *medium* und *sublime* = niedere, mittlere, erhabene Stilart. Das *g. tenue* eignet sich vorzüglich für den socialen Communismus der Salons.

In dieser bescheidenen, doch nicht verächtlichen Sphäre bewegt sich das Lied Op. 52 Nr. 1, recht niedlich gearbeitet im italienischen Stylum, wenngleich die Italiener im Männerchor nicht eben stark sind.

Das schöne Lied »Vergangenheit« von Lenau ist sentimental sanft wiegend gesungen, nicht ohne einzelne raffinirte Effecte, aber geniessbar; der Wechsel $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ brauchte eben nicht vorgezeichnet, noch weniger innerhalb der Takte eingezeichnet zu sein; Seb. Bach thuts auch ohnedas, nicht minder deutlich. Die zweite Hälfte hat eine Reihe fünftaktiger Perioden, dem Klageton Ausdruck zu geben; das Ganze hat einheitliche Wirkung, nicht hoch, aber gefällig. — Das zweite Stück ist besser als sein kurriger Text; letzterer besingt den eben so neuen als schmackhaften Gedanken, es sei nicht Wein, sondern Meth der echte Göttertrank; die blaustrumpfichte Reimerei füllt fünf vierzeilige Strophen, und das muss so'n armer Citharoedus zum Dank noch illustriren — was man sagt verschönern! — Nun, es ist ihm gelungen, etwas Witz hinein zu coloriren — einmal gehört ist's — zum Lachen!

Desselben Verfassers Op. 54: *de vier jaargetyden* für drei Weiberstimmen, hat wie billig eine mannhafte Stütze an dem floriirten Clavier, da der zerfliessende Duft von selbständigen Weiberchören auch bei amazonischen Stimmen sogar im Salon kaum sättigt. Das Clavier zeigt sich anständig mitwirkend, selten zudringlich; Mendelssohnische Art und Klangweise ziehen hindurch. Das erste, das Frühlingslied, ist weich schaukelnd, fragend, in der Mitte anfangend; die zweite Hälfte hat mehr beweglichen Reiz. Die Harmonie ist einfach, ohne modulatorische Abenteuer, ausgenommen eine Wendung, die weder im nüchternen Texte »*de lente naakt* (nahet), *wat slaapt wordt wakker*«, noch in der sonst flüssigen Melodie begründet ist, S. 5, 2, 6:

Alt. Sopr. II.

H$^6_4$ gis fis $^{\#}_3$ H$^6_4$ gis E$^{\#6}_{\#}$ D$^{6}_{\#4}$ fis $^6_5$ D$^6_4$ etc.

wo der Sprung von der *E*-Quintsexte zur *D*-Quartsexte im zweiten, dritten Takte nicht an sich, aber in der Stimmführung klaffend und widrig klingt. — Auch Nr. 2 »Sommer« ist von lieblich weicher Art in angemessener Stimmführung; die rhythmisch schiefen Vorausnahmen schwerbetonter Accorde (Prolepsen, Anticipationen) wünschten wir zwar hinweg, doch was hilfts gegen zeitgemässe Coquetterie eifern! sehe jeder wie ers treibe, und fühle selber wie das klingt, z. B.

S. 12, 1, 2—4. S. 13, 2, 1—3.

Vgl. auch S. 17 Schluss.

8va bassa

Diese Nachahmung des späteren Beethoven, worin sich viele Jüngere ausnehmend gefallen, klingt doch sonderbar anders bei dieser Art Leuten als bei Beethoven, wiederum anders als bei Bach und Palestrina: worin? das möchte eine Abhandlung fordern, wozu hier nicht Zeit noch Ort ist: aber aufgeschoben ist nicht aufgehoben.

Wegen der anderen Jahreshälfte, deren klägliches Jammern ohne alle Ahnung von Herbst- und Winterlust wir neulich schon beklagten, ist nichts weiter zu bemerken, als dass der Herbst dem Sommer maledisch ähnlich, dagegen etwas pikanter instrumentirt ist: der Winter geht noch weiter, damit wenigstens die Finger sich erwärmen bei dem trotz der watschelig naiven Declamation

doch herzkalten Gesange; das hübsche Clavier-Rondo wird die Aufmerksamkeit mehr fesseln als die verkälteten Menschenkinder.

Ueber Ferdinand Möhring findet sich in d. Bl. 1869 S. 51 eine Anzeige, deren Hauptinhalt sich auch in dem heut vorliegenden Op. 72 (2 Hefte) bestätigt: Die melodische Ader fliesst dem Autor ziemlich dünne, dagegen ist ihm einiges Geschick gegeben zum Conversationsstil, wie er den jenseit der Meere angesiedelten Germanen des Hoboken-Clubs, dem es dedicirt ist, wohl munden mag. — Im ersten Heft ist der mittlere, der Jagdchor, das handlichste und munterste, gutklingend bis auf die Verschrobenheit der Stimmführung S. 9, 1, 2—4, die jedoch durch declamatorischen Rhythmus verhüllt

Des dur.

wird. Die dynamische Formel S. 5, 2, 1

»Wird mir das Herz so weit« — nochmals verbraucht im zwei-

A dur.

ten Heft S. 19, 2, 2 »Ewig möcht ich trunken sein« sollte billig zu den überwundenen Standpunkten gerechnet werden, seit man endlich inne geworden, dass jenes gequetschte gepresste Singen nichts ist als belgisch-französische Manier, die neben dem gewöhnlichen schwächlich matten Geflüster (in Geigen und Gesang) jedesmal Attention! ruft, wenn sie thun will, als wenns ihr ernst wär was zu sagen. — Im zweiten Heft ist das didaktische Pastoralgedicht von der Deutschen Verdienst um Amerika glücklicher behandelt als der grundprosaische Text erwarten liess: das lange *Unisono* zu Anfang klingt predigthaft, das Uebrige wird frischere Wirkung thun. — Das dritte Stück von der Trunkenheit des geistreichen Orientalen Mirza Schaffy, mit dem vorgemalten Thürschild »Uebermüthig, fast trotzig« — ist ziemlich läppisch, wie denn überhaupt semitische Wortwitze an sich unmusikalisch sind und bleiben, selbst wenn man — wie hier — einen leidlichen Contrapunkt darauf klebt.

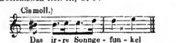
F. W. Markull, schon länger bekannt durch die Beethoven'schen Arrangements für Heinze's Verlag, erscheint uns hier als Vocalist von einer anderen, der productiven Seite. Um auch der anderen zu gedenken, da er selbst sie mit in die Opusziffern einreiht, und das Instrumentale bei Vielen als Maassstab der Kunstbegabung gilt, möge hier seine Gewandtheit in der äusseren Handhabung anerkannt werden, wie sie einem Manne seiner Stellung gebührt; übrigens stehen seine vierhändigen Beethoviana, ob auch nach der Partitur gearbeitet, weit zurück hinter ähnlichen Arbeiten von Czerny, dem glänzenden Claviermeister, oder von dem feinsinnigen Klage: auffallend ist bei Markull zuweilen das Uebergewicht der Secondo-Partie, wonehen das Primo sich oft nüchtern ausnimmt, als wäre es für junge Damen berechnet, die durchaus Oberstimme spielen wollen. — Dass Markull einige Neigung zu neudeutschen Streiflichtern kundgebe, will man behaupten; uns sind zu wenige seiner übrigen Werke bekannt, um hier sicher zu urtheilen. Die vorliegenden Gesänge zeugen nicht von melodischer Schöpferkraft: es ist ein Vorwalten rhythmisch-declamatorischer Anlage darin, was bei gewissen Männerchören Beifall findet, zumal wenn ein guter Corporalstock sie in Ordnung hält.

Markull's Op. 110 enthält in fünf Heften 10 Naturlieder von dem weichmüthig liederreichen Osar, welche hie und da

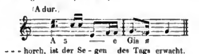
gut getroffen, anderswo geistig umgewandelt in nicht sentimentale Formeln, desto besseren Eindruck machen, je mehr sie sich über das Gedicht hinaus bewegen. **Nr. 1.** Frühlingsahnung, scharf declamirt mit lebhaften Accenten, giebt Zeugniss von solchem Ueberschreiten, da Oser mehr weibliche, Markull mehr männliche Züge zeigt. Stark neudeutsch gefärbt, minder vocal als schreiend colorirt ist die Wendung Heft I, S. 6, 7:



zu den Worten »Bald sausen und brausen die Stürme mit Macht«. Der rhythmische Aufbau ist gut, die Modulation excentrisch: *Es* (*As G c*) *B* 8 T. — *Ces Ges Des* 25 T. — *B Es* 7 T. — **Nr. 2.** Maienwind, ein wenig stossig, doch mit flüssigen Mittelsätzen, lässt sich hören mit Beachtung des epigrammatischen Fingerzeiges »Lebhaft, mit Humor«. — Melodisch bildreicher ist **Nr. 3.** Weidenblüthe, wo die Stimmen hübsch concertiren, nicht übermässig medulliren, nur sich für den sanften Text zu unruhig zeigen, auch durch das dreiertei Tempo während des kuzen Satzes von 25 Takten, der (mit Repetition von drei Versen) kaum drei Minuten füllt, die Einheit des Baues verdunkeln. — **Nr. 4.** Blüthenbaum soll im Volkston sein? dazu ists zu gezwungen declamatorisch, im melodischen zu eintönig: sentimentale Lente mögens etwa gern hören. — **Nr. 5.** Waldlied, leidet an manchen der vorigen Gebrechen, doch ist es von jenem entzündlichen Reiz der rhythmischen Einschnitte, blitzenden Punktirungen und dynamischen Püffe, dass es auf unbewachte Herzen Wirkung thun kann. Der Text zeichnet sich aus durch die Unermüdlichkeit des abgesungenen Themas »O Wald« — was haben wir mit dergleichen: O Wald — O Frühling — O Lied — O deutsches Lied — schon ausstehen müssen! — Unangenehm ist die Meyerbeer'sche Declamation Heft III, S. 3:



welche Wendung in dem Hugenottischen *à la lueur de ces torches funèbres* Schumann unhöflich und aufrichtig benannte Gemein. — Etwas edler, aber doch gespreizt und affectirt, erscheint eine andere Declamation in **Nr. 6.** Morgenstille, Heft III, S. 6:



während im Uebrigen Lied und Ton wohl ansprechen durch concentrische Modulation und manches reizende Melisma. — **Nr. 7.** Wald-Abendschein hat warmen Klang; zwar ist es unruhigeren Geistes als das süss flimmernde Liedwort, aber es ist doch Musik drin. — Aehnlich sind die Stücke des letzten Heftes gestaltet, mit denselben Schwächen und Vorzügen, deren Werth sich nicht besser prüfen lässt, als durch häufige Wiederholung. — — — Wüssten doch alle unsere lieben Zeitgenossen, was Singen heisst, und was Schön Singen! Ein armer Aristarchus hats sauer genug: immer tadeln statt besser machen ist keine Kleinigkeit. *E. K.*

Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

von

Gustav Jacobsthal.

(Fortsetzung.)

Bei den Ligaturen wurden die Notenkörper, die sämmtlich die Gestalt der *brevis* hatten, entweder rechtwinklig neben einander gesetzt, wobei solche Noten, welche noch weiter von einander entfernt lagen, durch einen senkrechten Strich mit einander verbunden wurden. Die Anzahl der verbundenen Noten war verschieden.

Oder man vereinigte zwei Noten in einer schiefen Figur (*figura obliqua*). Hierbei zählen als Noten nur der Anfang und das Ende; es ist gleichgiltig, durch welche und wie viele Linien und Zwischenräume der mittlere Theil hindurchging.

Diese beiden Arten der Ligaturen konnte man auch mit einander verbinden.

Welchen Werth nun jede einzelne Note der Ligatur hatte, darüber gab es Gesetze, welche

1. die Zeitdauer der ersten Note (*principium*),
2. den Werth der mittleren Noten (*mediae*),
3. der letzten (*finis*)

festsetzten.

Die erste Note hatte entweder einen Strich oder nicht; von dem Vorhandensein desselben hing ihr Werth ab. Dieser Strich ist es, von dem Franco S. 124, II. in seiner Erklärung der Ligatur spricht; er sagt: *»ligatura est conjunctio figurarum simplicium per tractus debitos ordinata«.*

Am einfachsten nun sind die Regeln, welche die *mediae* betreffen, complicirter die, welche den Werth der ersten und letzten bestimmen. Die letzte Note der Ligatur macht dieselbe perfect oder imperfect (*ligatura perfecta* oder *cum perfectione, imperfecta* oder *sine perfectione*, auch *cum imperfectione*).

Von der Beschaffenheit der ersten Note hängt es ab, ob die Ligatur ist

cum proprietate,
sine proprietate,
cum opposita proprietate.

Es soll dies bestimmen, ob die erste Note *brevis, longa* oder *semibrevis* ist.

Der Begriff »*proprietas*« hat bei den meisten Schriftstellern dieselbe Bedeutung wie bei Franco, welcher S. 124, I. sagt: *»proprietas est nota primariae inventionis ligaturae plana musica data in principio illius«.* Das heisst: die *proprietas* ist das Zeichen, welches der Ligatur bei ihrem ersten Ursprung von der *musica plana* gegeben worden ist. Dieselbe Stelle genau citirt Hanboys, ein weit späterer Schriftsteller, der in seinem Tractat Franco von Cöln sprechend einführt. Ein Anonymus, der als Nr. VI. der *documents* in der *histoire de l'harmonie au moyen-âge par E. de Coussemaker* abgedruckt ist, sagt auf S. 278, 23 ähnlich: *Est (enim) proprietas nota primariae inventionis a plana musica data vel inventa.*

Für das genauere Verständniss von *proprietas* ist von grosser Wichtigkeit eine den Franco erklärende Stelle des *Franchinus Gafurius*, welche Bellermann in seinem Werke: »Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts«, S. 12, angeführt und übersetzt hat.

Es leuchtet aus dieser Stelle wie aus den früher angeführten, ein, dass die Ligatur bereits in der Notirungsart des *cantus planus* ihre Vorbilder gehabt hat. Dort waren alle Noten gleichmässig lang, und wenn man die Form der Ligatur in die Mensuralnotation herübergenommen hat, so geschah dies wahrscheinlich in der ersten Zeit ebenfalls in der Art, dass man den verbundenen Noten sowie die Gestalt auch den Werth der *brevis*

gab. Hatte in der später ausgebildeteren Mensuralnotation des XII. und XIII. Jahrhunderts die erste Note der Ligatur den Werth einer *brevis*, so hatte man derselben ihre eigentliche Bedeutung (*proprietas*) gelassen; sie war *cum proprietate*. Hatte die erste Note hingegen den Werth einer *longa*, so war die eigentliche Bedeutung der Ligatur verändert; sie war *sine proprietate*. Den Begriff »*cum opposita proprietate*« wird man so zu verstehen haben, dass, während der Strich, welcher der Ligatur die Eigenschaft *cum proprietate* oder *sine proprietate* zu sein, verleiht, von oben nach unten gezogen ist, dieser Strich bei der *ligatura cum opposita proprietate* aufwärts steigt.

Uebrigens ist nach einigen Tractaten das Wort *proprietas* anders zu verstehen; wieder andere verbinden damit denselben Begriff, haben aber im Ausdruck andere Wendungen, wie sich bei der Besprechung der einzelnen Tractate zeigen wird.

Aehnlich den Ligaturen kommen nun auch Verbindungen von *semibreves* mit Ligaturen und *notae simplices* vor, welche *conjuncturae* oder auch *compositiones* heissen.

In diesen *conjuncturae* jedoch behalten die *semibreves* stets ihre Gestalt, und die einzelstehenden Notenkörper rücken nur näher als gewöhnlich an einander, ohne dass einer von ihnen jedoch den andern berührte, wie dies bei den Ligaturen geschieht. Sie haben alle den Werth, der ihnen sonst zukommt, und deuten an, dass sie sämmtlich auf eine Silbe gesungen werden sollen.

Es giebt nun noch ein Tonzeichen, ebenfalls einen aufwärts oder abwärts gehenden Strich, *plica* genannt, welcher sich findet:

1. an allein stehenden *longae* und *breves* mit noch einem kleinen Strich verbunden,
2. an der letzten einer Gruppe von 3 *semibreves* (*ordinatio*),
3. an der letzten Note einer Ligatur.

Die Bedeutung der *plica* ist nicht klar. Dass es eine Verzierung war, bekunden mehrere Schriftsteller; wie diese aber ausgeführt wurde, davon kann man sich nach den wenig genauen Auseinandersetzungen kein genaues Bild machen. Franco v. Cöln sagt von ihr (S. 123, II.): »*Plica est nota divisionis ejusdem soni in gravem et acutum*«, und fügt dann weiter unten hinzu: »*et nota, istas plicas similem habere potestatem et similiter in ualore regulari quemadmodum simplices supradictae* (*sc. figurae*)«. Walter Odington erklärt sie S. 236 im ersten Band der *scriptores* folgendermaassen: »*Plica est inflexio vocis a voce sub una figura*«. Garlandia sagt in seinem Tractat (S. 100, I. im I. Band der *scriptores*): »(*Plica*) *non aliud est, quam signum dividens sonum in sonum diversum*«. Die angeführten Stellen besagen alle: die *plica* ist ein Zeichen dafür, dass dem Ton, welchen die Note bezeichnet, noch ein anderer von anderer Tonhöhe hinzuzufügen ist, und zwar so, dass beide zusammen nur die Zeitdauer haben, welche der Note, auch wenn sie ohne *plica* ist, zukommen müsste. Nennen wir den durch die Note bezeichneten Ton den Hauptton, und den durch die *plica* bezeichneten den Nebenton, so fragt es sich, welcher von beiden zuerst erklingen soll. Und wenn der aufwärts oder abwärts gehende Strich auch anzeigt, dass der Nebenton höher oder tiefer zu singen ist, als der Hauptton, so bleibt dennoch die Frage offen, um wie viel höher oder tiefer er zu erklingen hat.

Einen wichtigen Beitrag für das Verständniss der *plica* bringt der Tractat des pseudonymen Aristoteles. Er sagt S. 273, I. im Band I. der *scriptores* über die *plica*, welche der *longa* zugefügt ist, wenn diese drei *tempora* gilt, folgendes: »*Habet* (*autem*) *omnem potestatem, regulam et naturam, quam habet perfecta longa, nisi quod in corpore duo tempora tenet et unum in membris*«. Dann sagt er von der *plica*, welche mit der *longa* verbunden ist, welche zwei *tempora* gilt: »*Plica imperfecta, in forma perfectae similis, sed regulam imperfectae tenet et naturam, et continet unum tempus in corpore et reliquum in membris*«.

Es ist hier deutlich gesagt, welche Zeit bei der *plica longa perfecta* sowohl wie auch bei der *plica longa imperfecta* auf Haupt- und Nebenton zu verwenden ist; den Hauptton nennt er *corpus*, den Nebenton *membro*. Es erhält bei der *plica longa perfecta*, wie bei der *imperfecta* der Nebenton ein *tempus*; der Hauptton bei der *perfecta* zwei *tempora*, bei der *imperfecta* nur ein *tempus*.

Ueber die Eintheilung des Werthes bei *plica brevis* und *semibrevis* spricht er nicht weiter, doch werden diese der Analogie der *plica longa* folgen und zwar so, dass

die *plica brevis altera* Haupt- und Nebenton ebenso eintheilt, wie die *plica longa imperfecta*;
die *plica brevis recta* für den Hauptton zwei Drittel eines *tempus*, für den Nebenton ein Drittel in Anspruch nimmt;
dass die *plica semibrevis major* (wenn diese gegen Franco's Regel überhaupt vorkommt) dem Haupt- und Nebenton, jedem ein Drittel eines *tempus* ertheilt;
dass endlich die *plica semibrevis minor* (falls sie vorkommt) in noch kleinere Theile zu zerlegen sein müsste.

Ferner scheint aus diesen Stellen besonders aus den Worten: *et continet* (*sc. plica*) *unum tempus in corpore et reliquum in membris* hervorzugehen, dass zuerst der Hauptton gesungen wird und dann der Nebenton.

In demselben Tractat kommt S. 273 I. folgende Erklärung der *plica* vor: »*Plica nihil aliud est, quam dividens sonum in sono diverso* (sic!) *per diversas vocum distantias, tam ascendendo quam descendendo, videlicet per semitonium et tonum, per semiditonum et ditonum et per diatessaron et diapente*«.

In dieser Stelle ist die Rede nicht blos von einer auf- oder absteigenden *plica*, wie dies die andern angeführten Tractate im weiteren Verlauf der angezogenen Stellen ebenfalls thun. Aristoteles spricht ausserdem von sechs verschiedenen Intervallen, dem halben Ton, dem ganzen Ton, der kleinen und grossen Terz, der Quarta und der Quinta, welche sowohl bei der aufwärts-, wie bei der abwärtsgehenden *plica* vorkommen können. In welcher Bedeutung sie aber vorkommen, ob sie angeben, welches Tonverhältniss zwischen dem Haupt- und Nebenton der *plica* stattfinden kann, oder ob sie die Tonverhältnisse bestimmen, in denen Haupt- und Nebenton der *plica* zu dem folgenden Ton stehen können, diese Frage ist nach dieser einen Stelle endgültig nicht zu beantworten.

Ueber die Art, in welcher die menschliche Stimme die Verzierung der *plica* ausführt, macht derselbe Tractat des Aristoteles auf S. 273, I. eine freilich nur sehr unzulängliche Angabe. Er sagt: »*Fit* (*autem*) *plica in voce per compositionem epiglotti cum repercussione gutturis subtiliter inclusa*«. Unter *epiglottus* oder vielmehr *epiglottis* versteht man den Deckel der Luftröhre. Wie aber nach Angabe dieser Stelle der Ton zu bilden ist, bleibt, wie schon oben gesagt, unverständlich.

Was über die *plica* mit Sicherheit gesagt werden kann, ist in Kürze also etwa folgendes: der Nebenton der *plica* erklingt nach dem Hauptton; die Zeitdauer beider ist durch die von Aristoteles gegebenen Gesetze geregelt; der Nebenton kann höher oder tiefer sein als der Hauptton.

Wenn man unter Perfection die einzige im XII. und XIII. Jahrhundert angewandte Taktart, d. h. die Gesammtheit von drei *tempora* versteht, unter welche sämmtliche nach einander folgenden Töne einer Melodie geordnet werden müssen, so bestimmt der *modus* die verschiedenartige Vertheilung dieser Töne innerhalb einer oder mehrerer Perfectionen.

(Fortsetzung folgt.)

ANZEIGER.

[137] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

JOHANNES BRAHMS.

Op. 12. **Ave Maria** für weiblichen Chor mit Orchester- oder Orgel-Begleitung.
Partitur und Stimmen 1 Thlr. 20 Ngr.
Streichquartettstimmen einzeln à 1½ Ngr.
Chorstimmen einzeln à 1¼ Ngr.
Clavierauszug 15 Ngr.
Orgelstimmen 5 Ngr.

Op. 13. **Begräbnissgesang:** »Nun lasst uns den Leib begraben«, für Chor und Blasinstrumente.
Partitur und Stimmen 1 Thlr. 18 Ngr.
Chorstimmen einzeln à 1½ Ngr.
Clavierauszug 22½ Ngr.

Op. 14. **Lieder und Romanzen** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.
Nr. 1. Vor dem Fenster: »Soll sich der Mond nicht heller scheinen«, Volkslied.
– 2. Vom verwundeten Knaben: »Es wollt' ein Mädchen früh aufstehn«, Volkslied.
– 3. Murray's Ermordung: »O Hochland und o Südland!« Schottisch, aus Herder's Stimmen der Völker.
– 4. Ein Sonett: »Ach könnt' ich, könnte vergessen sie«, aus dem 13. Jahrhundert.
– 5. Trennung: »Wach auf, du junger Gesell«, Volkslied.
– 6. Gang zur Liebsten: »Des Abends kann ich nicht schlafen geh'n«, Volkslied.
– 7. Ständchen: »Gut' Nacht, mein liebster Schatz«, Volkslied.
– 8. Sehnsucht: »Mein Schatz ist nicht da«, Volkslied.

Op. 15. **Concert** für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. 7 Thlr.
Dasselbe für Pianoforte allein 2 Thlr. 18 Ngr.
— Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen 3 Thlr.

Op. 22. **Marienlieder** für gemischten Chor. 8.
Heft I.
Nr. 1. Der englische Gruss: »Gegrüsset Maria, du Mutter der Gnaden«.
– 2. Maria's Kirchgang: »Maria wollt' zur Kirche geh'n«.
– 3. Maria's Wallfahrt: »Maria ging aus wandern«.
Partitur und Stimmen 22½ Ngr.
Stimmen einzeln à 3¾ Ngr.
Heft II.
Nr. 1. Der Jäger: »Es wollt' gut Jäger jagen«.
– 2. Ruf zur Maria: »Dich, Mutter Gottes, ruf' wir an«.
– 3. Magdalena: »An dem österlichen Tag«.
– 4. Maria's Lob: »Maria, wahre Himmelsfreud'«.
Partitur und Stimmen 22½ Ngr.
Stimmen einzeln à 3¾ Ngr.

Op. 23. **Variationen** über ein Thema von R. Schumann für Pianoforte zu vier Händen (Frl. *Julie Schumann* gewidmet). 1 Thlr. 5 Ngr.

Op. 32. **Lieder und Gesänge** von Aug. v. Platen und G. F. Daumer, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Heft I. 22½ Ngr.
Nr. 1. »Wie rafft ich mich auf in der Nacht«, von A. v. Platen.
– 2. »Nicht mehr zu dir zu gehen, beschloss ich«, von G. F. Daumer.
– 3. »Ich schleich' umher betrübt und stumm«, von A. v. Platen.
– 4. »Der Strom, der neben mir verrauschte«, von A. v. Platen.
Heft II. 22½ Ngr.
Nr. 5. »Wehe, so willst du mich wieder«, von A. v. Platen.
– 6. »Du sprichst, dass ich mich täuschte«, von A. v. Platen.
– 7. »Bitteres zu sagen denkst du«, von G. F. Daumer.
– 8. »So steh'n wir, ich und meine Weide«, von G. F. Daumer.
– 9. »Wie bist du, meine Königin«, von G. F. Daumer.

Op. 33. **Romanzen** aus L. Tieck's Magelone für eine Singstimme mit Pianoforte (*Julius Stockhausen* gewidmet).
Heft I. 1 Thlr.
Nr. 1. »Keinen hat es noch gereut«.
– 2. »Traun! Bogen und Pfeil sind gut für den Feind«.
– 3. »Sind es Schmerzen, sind es Freuden«.
Heft II. 1 Thlr.
Nr. 4. »Liebe kam aus fernen Landen«.
– 5. »So willst du des Armen dich gnädig erbarmen?«
– 6. »Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen?«
Heft III. 1 Thlr.
Nr. 7. »War es dir, dem diese Lippen bebten«.
– 8. »Wir müssen uns trennen, geliebtes Saitenspiel«.
– 9. »Ruhe, Süssliebchen«.
Heft IV. 1 Thlr.
Nr. 10. »So tönet denn, schäumende Wellen«.
– 11. »Wie schnell verschwindet so Licht als Glanz«.
– 12. »Muss es eine Trennung geben«.
Heft V. 1 Thlr.
Nr. 13. Sulima: »Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuss?«
– 14. »Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt«.
– 15. »Treue Liebe dauert lange«.

Op. 34. **Quintett** für Pfte., zwei Violinen, Viola und Vcll. 8 Thlr.

Op. 35. **Studien** für Pianoforte. Variationen über ein Thema von Paganini. Heft I. II. à 1 Thlr.

Op. 37. **Drei geistliche Chöre** für Frauenstimmen ohne Begleitung.
Nr. 1. »O bone Jesu, miserere«.
– 2. »Adoramus te Christe«.
– 3. »Regina coeli laetare«.
Partitur und Stimmen 22½ Ngr.
Chorstimmen (Sopran I/II, Alt I/II) à 2½ Ngr.

Op. 39. **Walzer** für das Pianoforte zu vier Händen. 1 Thlr. 15 Ngr., zu zwei Händen arrangirt 1 Thlr.
Dieselben, leichte Ausgabe. 25 Ngr.

Op. 41. **Fünf Lieder** für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 8 Ngr.

Op. 43. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.

Op. 44. **Lieder und Romanzen** für Frauenchor a capella oder mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte.
Heft I. II. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 15 Ngr.
Stimmen einzeln à 3 Ngr.

Op. 45. **Ein deutsches Requiem,** nach Worten der heiligen Schrift für Soli, Chor u. Orchester (Orgel ad lib.). Partitur 8 Thlr. 10 Ngr. Orchesterst. 8 Thlr. Chorstimmen: Sopran u. Bass à 17½ Ngr., Alt und Tenor à 20 Ngr. Clavierauszug mit Text 4 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug zu vier Händen 3 Thlr. 15 Ngr.

Deutsche Volkslieder für vierstimmigen Chor gesetzt (Der Wiener Singakademie gewidmet). 8.
Heft I.
Nr. 1. »Von edler Art«.
– 2. »Mit Lust thät ich ausreiten«.
– 3. »Bei nächtlicher Weil«.
– 4. Vom heiligen Märtyrer Emmerano, Bischoffen zu Regensburg: »Komm Mainz, komm Bayern, komm Oesterreich«.
– 5. Täublein weiss: »Es flog ein Täublein weisse«.
– 6. »Ach lieber Herre Jesu Christ«.
– 7. Sanct Raphael: »Tröst' die Bedrängten und hilf den Kranken«.
Partitur und Stimmen 1 Thlr. 5 Ngr.
Stimmen einzeln à 5 Ngr.
Heft II.
Nr. 1. »In stiller Nacht«.
– 2. Abschiedslied: »Ich fahr' dahin, wenn es muss sein«.
– 3. Der todte Knabe: »Es pochet ein Knabe sachte«.
– 4. »Die Wollust in den Mayen«.
– 5. Morgengesang: »Wach auf mein Kind, steh' auf geschwind«.
– 6. Schnitter Tod: »Es ist ein Schnitter, heisst der Tod«.
– 7. Der englische Jäger: »Es wollt gut Jäger jagen«.
Partitur und Stimmen 1 Thlr. 5 Ngr.
Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Volkskinderlieder mit hinzugefügter Clavierbegleitung. (Den Kindern *Robert* und *Clara Schumann's* gewidmet.) 1 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 31. August 1870. **Nr. 35.** V. Jahrgang.

Einige Bemerkungen über die consonirende Quarte bei den Componisten des 16. Jahrhunderts.

Von **H. Bellermann.**

Die Componisten des sechszehnten und zum grossen Theile schon die des funfzehnten Jahrhunderts zeichnen sich durch ihre consequente Behandlung der Intervalle aus, sowohl in Rücksicht auf die in der Melodie zu machenden Schritte, als auch in symphonischer Hinsicht. Auf die Art und Weise, wie man in jenen Zeiten die Intervalle als Melodienschritte gebrauchte, habe ich bereits in einem Aufsatze dieser Zeitung (Nr. 27, Jahrgang 1869) hingewiesen, und auch die grosse Regelmässigkeit in Bezug auf die Zusammenklänge angedeutet, indem ich (in Nr. 49 und 50 desselben Jahrgangs) auf eine eigenthümliche Freiheit, auf die sogenannte Wechselnote oder *nota cambiata* in den Compositionen des 15. und 16. Jahrhunderts aufmerksam machte. Auch jetzt will ich hier eine Wendung besprechen, welche von Wirkung ist und ebenfalls von dem sonst strengen Gebrauch der Zusammenklänge abweicht, ich meine die consonirende Quarte. Wenn nun auch diese consonirende Quarte heutzutage nichts Auffälliges hat und uns aus allen guten Werken der neuen und neuesten Zeit (Händel, Bach, Mozart u. s. w.) hinlänglich bekannt ist, so will es mir dennoch von Wichtigkeit scheinen, ihr eine kurze Betrachtung zu widmen, weil sich durch sie einige verwandte Wendungen in den Compositionen des 15. und 16. Jahrhunderts erklären lassen, Wendungen, in denen wir eine auffallende Abweichung von dem sonst so strengen und consequenten Gebrauch der Zusammenklänge wahrnehmen.

Die Regeln des alten A capella-Satzes, sowie die Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen muss ich als bekannt voraussetzen, obwohl gerade heutzutage durch die schädliche Bevorzugung des Instrumentenspieles das Studium dieses wichtigsten und elementarsten Gebietes der Musik (oder des Gesanges) leider sehr vernachlässigt wird. (Genügende Auskunft dürfte Fux' *Gradus ad parnassum* und des Verfassers »Contrapunkt« geben.) Die Regel über die Quarte lautet bekanntlich: die Quarte wird als unvollkommene Consonanz behandelt, wenn sie zwischen zwei Mittelstimmen oder einer Mittelstimme und Oberstimme vorkommt, muss aber den Gesetzen der Dissonanzen folgen, wenn sie zum tiefsten Tone eines Zusammenklanges auftritt. Hiernach ist dieselbe selbstverständlich immer Dissonanz im zweistimmigen Satze, und ihre Vorbereitung und Auflösung ist eine doppelte: entweder liegt dieselbe in der Oberstimme, dann ist die Auflösung die Terz (Beispiel *a*) — oder sie liegt in der Unterstimme, und die Auflösung ist die Quinte (Beispiel *b*):

Der Vorbereitung bedarf jedoch diese zum Bassten auftretende und sich in die Terz (s. *b*) auflösende Quarte nicht, — (d. h. sie nimmt die Stelle einer Consonanz ein) — wenn sie stufenweise, sei es aufwärts- oder abwärtssteigend, die schlechte Taktzeit erreicht, der Bass schon vorher und noch ferner auf seinem Tone liegen bleibt, und sie selbst auf der folgenden guten Taktzeit zur wirklichen Dissonanz wird und sich so gleichsam selbst vorbereitet, und dann auf der nächstfolgenden schlechten Taktzeit auflöst. Diese in den alten Compositionen häufig angewandte und, wie eben gesagt, auch in neueren Werken nicht selten vorkommende Wendung findet man oft wirkungsvoll vor einem Schlussfall (Cadenz) gebraucht, und dürfte als der Ursprung des später so weit ausgebreiteten Orgelpunktes anzusehen sein. Ich lasse statt aller weiteren Erörterungen einige dreistimmige Beispiele folgen:



Und so hier noch ein grösseres Beispiel, in welchem sich diese Wendung einige Male wiederholt:



Das stufenweise Erreichen der Quarte auf der schlechten Taktzeit ist hier wesentlich; dass dasselbe durch einen Sprung unterbrochen wird, ist höchst selten, doch finden sich bei guten Meistern einzelne Beispiele, z. B. bei Orlandus Lassus:



Diese Stelle ist der Motette *Homo natus de muliere* entnommen, welche zu finden ist in *Orlandi Lassi musici praestantissimi Fasciculi aliquot sacrarum cantionum cum quatuor, quinque, sex & octo vocibus* etc. *Noribergae* 1582. — Bei Palestrina weiss ich kein Beispiel eines solchen Sprunges anzuführen, und es will mir bei seiner höchst fliessenden Art die Stimmen zu führen auch nicht wahrscheinlich vorkommen, dass er sich eines solchen bedient habe. Die consonirende Quarte in der eben beschriebenen Weise kommt bei ihm aber sehr häufig vor; ich halte es jedoch nicht für nöthig Beispiele abdrucken zu lassen, da der Leser mit leichter Mühe dieselben im ersten Bande der »Denkmäler der Tonkunst« finden wird, z. B. S. 11 Takt 3 und 4, — S. 14 Takt 5 u. s. w.

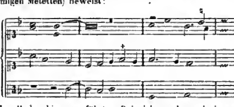
Aus dem schönen und natürlichen Gebrauch der consonirenden Quarte hat sich schon sehr früh, schon im funfzehnten Jahrhundert, eine Wendung herausgebildet, welche gegen jeden sonstigen Gebrauch spricht und durch ihre Härte auch heutzutage nicht zur Nachahmung in der Composition zu empfehlen sein dürfte. Man findet nämlich die auf der unbetonten Zeit (*arsis*) stehende Quarte auch oft so, dass sie mit einer der anderen Stimmen des Zusammenklanges eine Septime (Beispiel a), oder eine Secunde (Beispiel b) bildet:



Beispiele dieser Wendung sind im funfzehnten Jahrhundert und zu Anfang des sechszehnten durchaus nicht selten, vergl. Jesquin's Psalm 18, *Coeli enarrant gloriam Dei*, welchen wir im zweiten Bande der Forkel'schen Geschichte der Musik S. 580 abgedruckt finden. Aber auch später kommt die Wendung noch vor, z. B. beim Orlandus Lassus. Vergl. S. 10 Dehn's Sammlung älterer Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert, wo wir im dritten Hefte S. 3 folgende Wendung in einem Liede des genannten Componisten haben:



Obgleich Palestrina stets nach dem reinsten Wohlklang in seinen Compositionen strebte, und selbst geringere Freiheiten bei ihm selten zu finden sind, so hat er dennoch diese Wendung nicht ganz vermieden, wie eine Stelle der für gleiche Stimmen (*paribus vocibus*) gesetzten Motette *Tu quae genuisti* (Nr. 20 des zweiten Buches der vierstimmigen Motetten) beweist:



In all den hier angeführten Beispielen sehen wir immer noch eine wirkliche Quarte zum Basston erklingen, wenn dieselbe auch durch Hinzutritt der Secunde oder Septime jede consonirende Eigenschaft bereits verloren hat. Die Componisten der älteren Zeit gingen aber noch weiter: wir finden bei ihnen Cadenzwendungen, welche gar keine Quarte mehr enthalten, sondern sich so gestalten:

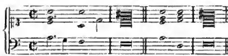
Hier haben wir also eine Septime, welche sich selbst vorbereitet. Und der berühmte Heinrich Isaac beginnt sogar ein von Glarean Dodecachordon S. 268 mitgetheiltes Stück (*Tota pulchra es amica mea*) folgendermaassen:



Da die sich selbst vorbereitenden Dissonanzen hauptsächlich in den Cadenz- oder Schluss-Wendungen vorkommen, so wollen wir schliesslich noch einen Blick auf die Cadenzen überhaupt werfen. Die Cadenzen repräsentiren die Schlüsse in den verschiedenen Octavengattungen der diatonischen Tonleiter, also im untransponirten System *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*; die Octave *h* lässt, da man sie nicht in Quinte und Quarte theilen kann, keine Cadenz zu. Auf allen anderen sechs Stufen wird der Schluss durch die beiden Leittöne, den aufwärtssteigenden und abwärtssteigenden eingeleitet, von denen man den aufwärtssteigenden am liebsten als die Auflösung einer Dissonanz hört. Ich gebe die Cadenzen hier nur zweistimmig; wie dieselben im drei- und vierstimmigen Satze durch Hinzufügung anderer Intervalle (*Dominante* und *Tonica*) zu vervollständigen sind, ist aus meinem »Contrapunkt« und Fux *grad. ad parn.* leicht zu ersehen. Es versteht sich von selbst, dass die hier gegebenen Beispiele auch umgekehrt werden können, d. h. dass der aufwärtssteigende Leitton in die Unterstimme und der abwärtssteigende in die Oberstimme gelegt werden kann, so dass sich dann beide Stimmen auf dem Einklange vereinigen:



In diesen Cadenzen haben wir überall den aufwärtssteigenden Leitelen, wenn er nicht wie bei *c* und *f* von selbst einen halben Ten vom Grundton absteht, durch ein Kreuz erhöht, nämlich in den Octaven *d*, *g* und *a*. Dies verstand sich bei den alten Componisten so sehr von selbst, dass sie in ihren Compositionen die Erhöhung nicht einmal besonders enzeigten. Nur die phrygische Octave eder der Ton *e* machte hiervon eine Ausnahme; dieser behielt den ganzen Ten *d*–*e* bei, weil durch die Erhöhung des *d* in *dis* eine starke Dissonanz zum *f* (statt der grossen eine übermässige Sexte) entstanden wäre. Vierstimmig gestaltete sich der Schluss auf e in dieser Weise:



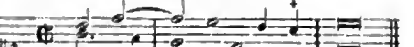
Schon in den frühesten Zeiten hat man den Cadenzen typisch die Form gegeben, in welcher der aufwärtssteigende Leiteton Auflösung einer Dissonanz ist, und es lassen sich verhältnissmässig uur wenige Beispiele aufzählen, we dieser Leiteten von unten kommend tonleiterweise zum Hauptton fortschreitet. Die Hauptcadenz am Ende eines grösseren Musikstückes hat fast immer die zuerst beschriebene Form. Hier ein vierstimmiges Beispiel der anderen Form auf c:



Der aufwärtssteigende Leiteten aber, wenn er wie oben gezeigt, die Auflösung einer Dissonanz ist, ist sehr häufig durch kleinere Noten ausgeschmückt werden und in der Weise hingehalten worden, dass jene eben besprochene consenirende Quarte entstand:



Obgleich die Cadenzen im Grunde typische Fermen sind, die tief in der Natur der harmonischen Verhältnisse wurzeln, se dass aie durch keinen Zeitgeschmack (er müsste denn so total verdorben wie der der heutigen Zeit sein) wesentlich verändert werden können, so sind dennoch die Ausschmückungen derselben sehr der Mode unterwerfen gewesen. Man vergleiche nur die Cadenzen eines Graun, Bach, Händel mit denen eines Palestrina, Orlandus etc. — Die heutige Zeit macht sehr schlechte Cadenzen, weil die Componisten fast alle dilettantische Naturalisten sind und von dem Werth einer guten Cadenz und der nothwendigen Anbringung derselben keine Ahnung haben. — Im funfzehnten Jahrhundert herrschte z. B. die eigenthümliche Sitte, den aufwärtssteigenden Leiteton, der recht eigentlich in den Hauptten einmünden soll, in der Weise zu verzieren, dass ein Terzensprung entstand, z. B.



eine Wendung, die sich im Locheimer Liederbuche wiederholentlich findet. Ein Gegenstück hierzu ist des moderne:



nur dass es hier den abwärtssteigenden Leiteton trifft.

Eine musikalische Reise nach Amerika.

Meine Reise nach Amerika. Erzählt und allen deutschen Sängern gewidmet von **Wilhelm Tschirch.** Magdeburg, Heinrichshofen'sche Buchhandlung. 1870. 88 Seiten gr. 8. Pr. 8 Sgr.

(Schluss.)

Nachdem die Tage des Festes vorüber waren, stattete Hr. Tschirch verschiedenen grossen Städten und Vereinen der Unien seinen Besuch eb, zunächst Washington. Der dortige Sängerbund hielt in Folge des errungenen zweiten Preises einen feierlichen Einzug in die Stadt. Das grosse Ereigniss ging auf folgende Weise ver sich. »Inzwischen war die Stunde herangekommen, zu welcher der preisgekrönte »Sängerbund« von Baltimore in Washington auf dem Bahnhofe eintreffen und festlich empfangen werden sollte. Wir nahmen daher den nächsten Weg nach dem Bahnhofe und trafen unterwegs auf einen Zug Neger, deren es in Washington überhaupt sehr viele giebt. Sie gingen, ein Musikchor veran, geordnet in Reihen zu drei, und waren gekleidet mit schwarzem Frack, weisser Halsbinde und schwarzem Cylinderhute. Ich erfuhr, dass dies eine Neger-Freimaurerloge sei, die sich ebenfalls nach dem Bahnhofe begebe, um dem »Sängerbund« ihre Theilnahme zu bezeigen. Auf dem Bahnhofe angekommen, fanden wir schon die sämmtlichen Sängervereine, zwei Musikchöre und eine grosse Anzahl anderer Personen zum Empfange bereit. Gegen 6 Uhr kam der Bahnzug an und mit ihm der preisgekrönte Verein. Nach stürmischem Empfange durch Hurrah und Tusch, ordnete man sich zum Zuge durch die Stadt. Dem Musikchor an der Spitze folgten zunächst die Mitglieder des Sängerbundes, dann ein vierspänniger Wagen, in welchem die Vorsteher und meine Wenigkeit Platz genommen, hierauf die übrigen Vereine Washingtons und als Schluss des Zuges wieder ein Wagen, der den erworbenen Preis, das Pianoforte, nachführte. Wir zogen unter beständigem Jubel der Bevölkerung durch die Hauptstrassen der Stadt, am Stadthause vorüber, vor welchem die erst kürzlich errichtete Statue Lincoln's steht. Im Vereinslocale des Sängerbundes angekommen, wurde derselbe von den städtischen Behörden begrüsst und von weiss gekleideten Jungfrauen mit dem üblichen Lorbeer bekränzt. Darauf wurde ich ersucht, das Pianoforte einzuweihen. Ich wählte zum Vortrage das Nordamerikanische Nationallied »*Star spangled banner*«, phantasirte über

Nr. 35.

HARMONIA — VICTORIA!

Lebhaft, doch nicht zu schnell.

Ged. und comp. von Fr. Chrysander.

(Chor.)

1. Der Kö-nig Wil-helm, hoch zu Ross, noch ein-mal zieht in's Feld. [Val-le-ra!] All-deutschland bil-det
2. O Kronprinz, du er-brachst das Thor! Wie stob so schnell da-von ,, ,, ,, das ü-ber-müth'ge
3. Und weisst du, wer im Cent-rum steht? Ja, Friedrich Carl der Held, ,, ,, ,, der mit ge-wal-tig
4. Und kennst du auch den Punkt im Kreis? Ja, Molt-ke ist sein Nam'. ,, ,, ,, Man zog gar ei-nen

f

(Chor.)

1. nun den Tross, du grei-ser Sie-ges-held! [Vallera!] Von Ost und West, von Nord und Süd ziehn Krie-ger oh-ne
2. wil-de Chor des gros-sen Mac Ma-hon! ,, ,, ,, Ja, Ma-hon's Mac*) mit Sack und Pack spornstreichs nach Nan-cy
3. wucht'gem Schlag des Fein-des Stamm ge-fällt. ,, ,, ,, Der Steinmetz frei-lich war da-bei, wie konnt' es an-ders
4. fe-sten Ring, was Ba-zaine schlecht be-kam. ,, ,, ,, Ein Rie-sen-geist, der lei-tet an das deutsche Rie-sen-

f

(Chor.)

CHOR.

1. Zahl — [Vallera!] zu Ihm hin, der den Weg uns wies. Wohl-auf denn, nach Pa-ris! Hurrah Vic-to-ri-a,
2. rann, ,, ,, ,, und kam hier oh-ne Män-nerwams und Da-men-klei-der an. ,, ,, ,, ,, ,, ,,
3. sein? ,, ,, ,, hieb wie ein Werkmann in Gra-nit wohl auf den Franzmann ein. ,, ,, ,, ,, ,, ,,
4. heer: ,, ,, ,, in-eins wirkt Mas-se, Kunst und Geist — Grossfrankreich ist nicht mehr! ,, ,, ,, ,, ,, ,,

f f

1. val-le-ra, vi-val-le-ral-le-ra! vi-vat Glo-ri-a! wir zie-hen nach Pa-ris!
2. ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ohne Da-menklei-der an.
3. ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, hieb auf den Franzmann ein.
4. ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, Grossfrankreich ist nicht mehr.

mp

*) *Mac* heisst Sohn.

5. Dem Bay-ern-kö-nig ew'ger Dank, er sprach das rech-te Wort, (Chor.) [Val-le-ra!] ver-lieh der deut-schen Me-lo-die den wah-ren Schlussac-cord. (Chor.) [Val-le-ra!] Ger-ma-ni-a, wie klingt der Sang, wie rauscht er nun durch's Land! (Chor.) [Val-le-ra!] Wie schwang sich auf der deutsche Aar in der Tonkunst Jubel-jahr.*)

CHOR.

Hurrah, Vic-to-ri-a! val-le-ra, vi-val-le-ral-le-ra! Deutsche Har-mo-ni-a in der Tonkunst Ju-bel-jahr!

*) Beethoven's Jubiläum.

Anmerkung. Am 12. Aug. erschien bei Joh. Aug. Böhme in Hamburg ein scherzhaftes Lied unter dem Titel »Louis und sein Sohn Lulu, ein unschuldiges Kinderlied zur Feier des Napoleonstages am 15. Aug. 1870«, welches auf dieselbe Art, wie die übrigen Stücke, bezogen werden kann. — In »Neutral« Nr. 34 S. 244 Takt 5 der Begleitung soll natürlich heissen.

dasselbe und ging zum Schlusse in das Deutsche Nationallied »Heil unserm Deutschland, Heil«, über, in das dann alle anwesenden Deutschen mit Begeisterung einstimmten. Man war für diesen glücklichen Treffer sehr dankbar und wurde dessen später sogar in vielen Zeitungen rühmend Erwähnung gethan, wie eines grossen patriotischen Ereignisses.« (S. 44.) — Auch dem Bundespräsidenten Ulysses Grant machte unser Landsmann seine Aufwartung. Die ganze Ceremonie wird wie folgt beschrieben: »Nach geschehener Anmeldung und Annahme der Aufwartung wurden wir in das Empfangszimmer geführt, in welchem bald nachher der Präsident erschien. Nachdem wir ihm vorgestellt worden waren, reichte er uns die Hand und sprach sein Bedauern aus, dass es ihm nicht vergönnt gewesen sei, dem Sängerfeste in Baltimore beizuwohnen. Er wisse recht wohl, sagte er, dass der Gesang von dem besten Einflusse auf die Veredlung und Bildung des Volkes sei, und freue sich, dass die Deutschen Sängervereine in den Vereinigten Staaten hierin eine so grosse Thätigkeit entwickelten. Nach einigen persönlichen Bemerkungen war die Audienz beendigt. Ich war glücklich, der Ehre theilhaftig geworden zu sein, den berühmten Feldherrn und höchsten Beamten des mächtigen Unions-Staates von Angesicht kennen gelernt zu haben.« (S. 43.) Sehr angenehm für Herrn Tschirch: aber was hat der Leser davon? Erfährt man doch nicht einmal, wie der grosse Amerikaner aussieht, wie er sich ausdrückt, sich benimmt, sich räuspert etc. Selbst blosse Aeusserlichkeiten über Grant wären uns lieber, als die freigebig eingestreuten Naturschilderungen u. dergl. Aber da Grant nicht deutsch und unser Landsmann, wie wir aus Allem entnehmen, nicht englisch spricht, so war eine eigentliche Unterhaltung von vorn herein unmöglich. Aber wozu dann der Besuch? Oder ist es dort Sitte, auch den armen Präsidenten neben andern Merkwürdigkeiten auf der Tour »mitzunehmen«?

Sodann ging es nach New-York. Nicht nur der Schweckenhemmer besah sich dieses Weltwunder, als er seinen Freund Breitmann besuchte, sondern auch Herr Tschirch nahm es in Augenschein. Von beiden Beschreibungen geben wir aber doch der Schwaekenhammer-Breitmann'schen den Vorzug — mit Ausnahme dessen, was Herr Tschirch über Newyorker und amerikanische Männergesangvereine überhaupt sagt, welches uns sehr willkommen ist und nur ausführlicher hätte gehalten sein sollen. »Die Männer-Gesangvereine Amerikas« — schreibt er — »beschäftigen sich nicht ausschliesslich mit der Pflege des Männergesangs, wie dies bei uns meist geschieht, sondern ziehen auch andere Dinge in das Bereich ihrer Thätigkeit und Unterhaltung. Ausser den Concerten, in denen nicht blos Männergesang, sondern auch Orchestermusik zu hören ist, ja sogar ganze Opern aufgeführt werden, finden auch Vorlesungen, Bälle, Picknicks etc. statt. Daher hat man bei den grösseren Vereinen ausser dem Uebungssaal noch einen Ballsaal, ein Lesezimmer, ein Zimmer, in dem ein oder mehrere Billards und andere Spiele stehen, ein Damengesellschaftszimmer etc. Die Vereine bestehen nicht blos aus Sängern, sondern auch aus passiven Mitgliedern und ist die Zahl der letzteren meist sehr gross. Diese sowohl wie die Sänger besuchen fast täglich, auch wenn nicht gesungen wird, die Vereinslocalitäten und unterhalten sich im Spiel- oder Lesezimmer. Ein angestellter Hauswart liefert die nöthigen Speisen und Getränke. So gestalten sich die Männergesangvereine in Amerika zu grösseren Gesellschaften, wie wir sie in Deutschland unter den Namen »Erholung«, »Ressource«, »Casino« etc. haben. Die grösseren Vereine sind im Besitz eigener Grundstücke (so hat z. B. der »Deutsche Liederkranz« für sein Vereinsgebäude 60,000 Dollars verausgabt), und wo dies nicht der Fall ist, haben sie in der Regel ein ganzes Haus mit den erforderlichen Räumlichkeiten »gerentet«, d. h. gemiethet. Auf die Pflege des Männergesanges bleibt aber immer das Hauptaugenmerk gerichtet. Die Sänger versammeln sich wöchentlich einmal, in vielen Vereinen sogar zweimal zur Uebung. Die Uebungsabende werden fleissig besucht und daher kommt es, dass die Vereine, da sie fast durchweg von tüchtigen praktischen Musikern geleitet werden, zumeist Gutes im Gesange leisten; eine Thatsache, von deren Richtigkeit ich drüben mich häufig genug überzeugen konnte. Bei diesen gesellschaftlichen Einrichtungen sind natürlich auch die zu zahlenden Jahresbeiträge der Mitglieder viel höher wie bei uns und betragen à Person 10 bis 25 Dollars. Die Dirigenten werden sehr gut salarirt, jährlich mit 600 bis 1500 Dollars, wofür sie dem betreffenden Vereine wöchentlich etwa zwei bis drei Stunden an Zeit zu opfern haben. Wie schon erwähnt, sind die bedeutendsten Vereine New-Yorks, und zwar ebensowohl bezüglich ihrer Gesangsleistungen, als ihrer gesellschaftlichen Einrichtungen: der »Deutsche Liederkranz« und der »Arion«. Der »Arion« ist in Folge eines Zwiespaltes aus dem ersteren hervorgegangen. Beide Vereine zählen etwa je 70 bis 80 active und 800 bis 1000 passive Mitglieder, die durchweg den gebildeten und wohlhabenden Ständen angehören. Es herrscht zwischen beiden Vereinen in Bezug auf ihre Leistungen ein edler Wettstreit. Während meiner Anwesenheit in New-York forderte der »Arion« den »Liederkranz« zu einem »Duell im Singen« auf, weil der »Arion« nicht zugeben wollte, dass seine Leistungen beim Preissingen in Baltimore denen des »Liederkranzes« nachgestanden hätten. Beide Vereine sollten nach Vorschlag des »Arion« ein und dasselbe Lied in bestimmter Zeit einüben und alsdann vortragen und das Urtheil über die Leistung sollte von einem sachverständigen Collegium abgegeben werden. Ob das Sing-Duell zur Ausführung gekommen, ist mir unbekannt geblieben: bei meiner Abreise war darüber noch nicht entschieden. Im Ganzen zählt New-York gegenwärtig nicht weniger als 76 Männergesangvereine.« (S. 47—48.)

Was sonst noch Musikalisches in dieser Reiseschrift berührt wird, ist nicht von Belang. Dies kann zum Theil daher kommen, dass Amerika trotz seines musikalischen Heisshungers doch noch weit entfernt ist, das gelobte Land der Musik zu sein; zu einem grossen Theile liegt es aber auch daran, dass der Verfasser vollständig »grün« ins Land kam. Die Kenntniss englischer Verhältnisse hätte ihm Manches erklärt und in einem anderen Lichte erscheinen lassen. Wenn er z. B. von den Singproductionen der sogenannten Neger-Minstrels meint: »Es sind dies ganz eigenthümliche Darstellungen, wie man sie wohl nirgends weiter zu sehen bekommen dürfte« (S. 52), so hätte er schon aus unseren Musikzeitungen entnehmen können, dass dieselben Kerle in London allbekannte Stadtfiguren sind und dort von ihrem Singsang eine ganze Literatur (bei Chappell & Co. besonders) gedruckt ist.

Herr Tschirch veranstaltete in Philadelphia auch noch ein Abschiedsconcert und über eine in Baltimore ihm gebrachte Serenade giebt er uns den Bericht einer dortigen Zeitung. Am 28. August war er wieder daheim, aber sein Gesangverein war nach Schmölln zu einem Singfeste ausgeschwärmt und diesem musste er als Meister und Leiter nun sofort nachziehen. Denn so hat es nun einmal das Geschick bestimmt mit Allem, was Männergesangverein heisst und enger oder loser mit Vetter Michel zusammenhängt.

Wie die Leser schon gemerkt haben, dürfte Herrn Tschirch's Schriftchen einer objectiv-sachlichen Beurtheilung nicht sonderlich Stand halten. Es wäre aber ungerecht, wollten wir nicht anerkennen, dass dasselbe lebhaft geschrieben ist und sich so gut liest, wie seine verschiedenen, auch hier mitgetheilten Ansprachen sich angehört haben müssen, und dass das Reisebuch ohne Zweifel allen Deutschen, mit denen er auf seiner Fahrt bekannt und vertraut geworden ist, ganz vorzüglich gefallen wird. Wer bescheidene Ansprüche hat und hie und da ein Auge zudrückt, wird sich durch dasselbe eine angenehme Unterhaltung bereiten können.

Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

von

Gustav Jacobsthal.

(Fortsetzung.)

Die Anzahl der *modi* ist bei den verschiedenen Schriftstellern nicht immer dieselbe; Franco von Cöln hat deren fünf. Er erklärt den *modus*, wie folgt: *»Modus est cognitio soni longis brevibusque temporibus mensuratie* (118, II. im I. Band der *scr.*). Aehnlich ist die Erklärung der andern Tractate, unter denen als besonders scharf hervorzuheben ist die, welche Walter Odington auf S. 238, I. im I. Bd. der *scr.* giebt: *»Modus est longarum et brevium ordinalis processio, ut cum cantus procedit per longam et brevem«*.

Die *modi* sind den Metren der alten nachgebildet. Walter Odington sagt hierüber, indem er von der früher geltenden Zweitheiligkeit der *longa* spricht, S. 235, II. Bd. I. *scriptores*: *»Longa autem apud priores organistas duo tantum habuit tempora, sic in metris«*. Ferner vergleicht er in seinem Tractat jeden der *modi* mit dem zugehörigen *metrum*.

So entspricht, derjenige *modus*, in welchem auf eine *longa imperfecta* eine *brevis recta* folgt, dem *Trochaeus*, während der *modus*, in dem umgekehrt auf eine *brevis recta* eine *longa imperfecta* folgt, dem *Jambus* nachgebildet ist. Doch erwähnt keiner der Tractate, ob die Betonung des *Jambus* auch auf die Betonung des *modus* angewandt wird.

Bei dem *Jambus* liegt die Betonung auf der langen Silbe, so dass die kurze als Auftakt gilt, und der volle Takt mit der langen Silbe beginnt. Ob bei dem entsprechenden *modus* aber dasselbe gilt, d. h. ob die Perfection, der volle Takt mit der *longa imperfecta*, die dann betont wird, beginnt, so dass die dann unbetonte kurze Note, die *brevis recta* den Auftakt bildet, oder aber, ob die Perfection mit der dann zu betonenden kürzeren Note, der *brevis recta*, beginnt, so dass die längere Note, die *longa imperfecta*, unbetont bleibt, darüber sagen die Tractate nichts; doch kommen solche dem letzten Fall entsprechende rhythmische Gliederungen, in denen die kürzere Silbe betont wird, im Mittelalter nicht selten vor, während sie von den Griechen nicht gebilligt werden.

Uebrigens erkennt Odington selbst die theilweise Unzulänglichkeit des Vergleiches zwischen *modus* und *metrum* an, indem er von denjenigen *modi*, in denen Noten von drei *tempora* vorkommen, sagt, dass zwischen ihnen und den Metren der Vergleich desshalb nicht ganz passend sei, weil die *metra* niemals dreizeitige Längen enthalten.

Im Anschluss an die *modi* werden gewöhnlich die Pausen (*pausae, pausationes*) besprochen. Ihre Anzahl schwankt bei den verschiedenen Schriftstellern nur wenig; auch stimmen die meisten in den Zeichen für dieselben überein. Im Allgemeinen giebt es soviel Pausen, wie Notengeltungen; auch tragen sie gewöhnlich die Namen der entsprechenden Noten, wie *pausa longa perfecta*, *pausa brevis recta* etc. Die Zeichen der Pausen sind Striche, welche das Liniensystem durchschneiden.

Wie eng die Pausen mit den *modi* zusammenhängen, geht aus folgender Erklärung Franco's von Cöln hervor (S. 126, I.): *»Pausa est omissio* (in der Coussemaker'schen Ausgabe steht: *obmissio*) *vocis rectae in debita quantitate alicujus modi factae*. Denn sagt er (S. 126, II.): *»Et nota pausationes mirabilem habere potestatem, nam per ipsas modi ad invicem transmutantur«*. Es hat nämlich jeder *modus* seine eigene Pause; findet sich innerhalb eines *modus* eine andere vor, so tritt die oben ausgesprochene Veränderung des *modus* ein. Zeigt sich z. B. in einer Reihe von Noten des oben angeführten *modus: longa brevis* etc. hinter einer *longa* eine *pausa brevis recta*, so wird die neue Reihe der Noten wiederum mit *longa* beginnen, und der *modus* bleibt derselbe; die *brevis pausa* ist also die diesem *modus* zukommende Pause. Findet sich hingegen in der Reihe: *longa brevis* etc. eine *pausa longa imperfecta*, so muss die neue Reihe der Noten mit *brevis recta* beginnen; der *modus: longa brevis* etc. ist verwandelt in den *brevis longa* etc. Die *pausa longa imperfecta* kommt diesem *modus* nicht zu.

Im ersten Fall schliesst die Reihe *longa brevis* etc. vor der Pause mit *longa*, das ist mit demselben Notenwerth, mit dem sie beginnt. Im zweiten Fall endigt dieselbe Reihe vor der Pause mit *brevis*, also mit einem andern Notenwerth, als mit welchem sie beginnt. Die *modi* nun einer mit demselben Notenwerth beginnenden und endigenden Notenreihe nennen einige Schriftsteller *perfecti*; die *modi* hingegen in einer Notenreihe, welche mit einem andern Notenwerth schliesst, als sie beginnt, nennen sie *imperfecti*.

Nach diesen allgemeinen Vorbemerkungen folgt nun die Lehre der einzelnen Schriftsteller; und unter diesen, um einen sichern Ausgangspunkt zu gewinnen, zunächst die Lehre Franco's und der zu derselben Gruppe gehörenden Schriftsteller. Es wird sodann die Notenschrift der vorhergehenden Periode behandelt werden, und den Beschluss macht die Notation des Aristoteles.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** Der königl. Hof- und Opernsänger Herr Julius Krause ist vor Kurzem pensionirt worden, obwohl er sich bis auf den heutigen Tag (trotz seiner achtundfünfzig Jahre) seine schöne wohllautende umfangreiche Bassstimme vollkommen bewahrt hat und er unzweifelhaft in jeder Beziehung der gebildetste und gediegenste Sänger unserer königl. Hofbühne ist. Es war daher natürlich, dass die Kunde von seiner so plötzlichen und, wie es scheint, unfreiwilligen Emeritirung bei allen Theaterfreunden Erstaunen erregen musste. Wie man aber vor noch nicht allzu langer Zeit zwei tüchtige Kapellmeister, die beide noch im kräftigsten Mannesalter standen, zu beseitigen wusste und dafür einen der Wagner'schen Aftermuse befreundeteren einschub, so scheint auch bei unserm Krause seine nur der guten classischen Musik zugewandte Richtung an seiner Pensionirung mit beigetragen zu haben. Schon bei Einübung der Meistersinger, in welchem elenden Chaos man ihn, einen Mann von Bildung, mitzuwirken zwang, gerieth er nicht selten mit dem aus München besonders verschriebenen (!) Chordirigenten in Streit, da derselbe in der rücksichtslosesten Weise auf den Ruin der Stimmen, sowohl der Chor- als der Solosänger, hinarbeitete. Dass einem Mann, wie Krause, der schon in seiner frühesten Jugend nach richtigen Grundsätzen Singen gelernt hatte, und der ein ausgezeichneter Kenner der wahren Musik ist, die bodenlose Wagner'sche Richtung zuwider sein musste, versteht sich selbst, und nur ungern liess er sich

darauf ein, auch in den anderen Opern desselben mitzuwirken. Durch seine jetzige Entlassung erleidet die classische Oper einen grossen herben Verlust, und es ist in der That schwierig zu sagen, wer ihn als Papageno, Figaro, Leporello und in so manchen anderen Rollen auch nur annähernd ersetzen könnte. So ausserordentliches Krause aber auch auf dem Theater leistete, so liegt seine Stärke als Sänger doch auf einem ganz andern höheren Gebiete, nämlich auf dem des Oratorien-Gesanges. Wer ihn in der Bach'schen Matthäus-Passion, oder im Messias, im Saul, im Judas, im Samson etc. hat singen hören, wird ihm die vollste Bewunderung nicht versagen können; und so hoffen wir mit Sicherheit, dass sein Rücktritt vom Theater, so kränkend er im Augenblick auch für ihn sein mochte, dennoch der wahren Kunst zum Vortheil gereichen wird. Bei der grossen Liebe und Verehrung, die er unsern grossen Meistern zollt, wird er von nun an häufiger bei den Oratorien-Aufführungen und geistlichen Concerten in unserer Hauptstadt mitwirken können, was ihm bei dem lästigen Theater-Dienst bisher so häufig versagt war, namentlich seit jener Zeit, wo die Opern-Sänger, wenn sie in einem öffentlichen Concert singen wollen, die ausdrückliche Erlaubniss vom Herrn General-Intendanten der kgl. Schauspiele sich erbitten müssen. So, dem die classische Musik liebenden Publikum näher gerückt, wird er durch seinen edlen und correcten Vortrag der Basssolopartien in oratorischen Werken auch jüngere Kräfte anregen, ihm auf diesem höchsten Gebiete der Kunst nachzueifern und ähnliches zu leisten.

* **Berlin.** Am Freitag den 19. August ist die letzte Tochter C. F. Zelter's, die verwittwete Geh. Sanitäts-Räthin Adelhaid Rintel, die Mutter des jetzigen Sanitätsrathes und in den Berliner Kreisen rühmlichst bekannten Componisten Dr. Wilhelm Rintel, in dem hohen Alter von beinahe 62 Jahren gestorben. In ihrer Jugend war sie ein thätiges und eifriges Mitglied der Singakademie, deren Uebungen sie noch bis kurz vor ihrem Tode als zuhörendes Mitglied regelmässig beiwohnte. Zu ihrem Andenken wird die Singakademie ein *Requiem* singen, worüber wir zu seiner Zeit berichten werden.

* **Prag.** *F. D.* Frau Mallinger hat endlich auch die Stadt, in der sie den Grund zu ihrem späteren Ruhme legte, beehrt. Anders, als mit erhöhten Eintrittspreisen, konnte es bei einer so berühmten Persönlichkeit nicht ablaufen, und da nach nationalökonomischen Grundsätzen mit dem Preise die Ansprüche des Käufers wachsen, so waren die Erwartungen des Publikums aufs Höchste gespannt. Schreiber dieser Zeilen hat die Mallinger noch als Schülerin des Prager Conservatoriums gehört; damals war ihre Vortragsweise allerdings noch nicht so ausgebildet, wie gegenwärtig, dafür aber die Stimme jugendlich und frisch. Gegenwärtig legt sie das Hauptgewicht auf die Darstellung und Mimik, während die Stimme namentlich in den höheren Lagen an ihrer vormaligen Schönheit Einbusse gelitten hat. Die Vorsicht beim Einsetzen der höheren Töne berührt den Zuhörer peinlich und reisst ihn aus jener Illusion, in der er durch das geistreiche Spiel versetzt wird. Wenn die Töne dann noch dazu hohl klingen, so ist es um den Erfolg geschehen. Nachdem wir aber in Prag noch nicht so weit vorgeschritten sind, um den Gesang in einer Oper — sei sie auch von Wagner — als etwas Nebensächliches zu betrachten, so konnte für Frau Mallinger hier weniger Erfolg erblühen, als anderswo. Als noch dazu der Krieg kam, der auch bei uns alles ausser Rand und Band brachte, da ward das Gastspiel der genannten Sängerin plötzlich abgebrochen und mit ihr ihr Ruhm trotz der hohen Eintrittspreise abgereist. Dafür hat Director Wirsing Frl. Löwe engagirt, welche, trotzdem sie noch nicht als Eva in den Meistersingern »gespielt« hat, daher sich noch keines solchen Ruhms wie Frau Mallinger erfreut, unser Publikum mit ihrem schönen Gesange in vollem Maasse befriedigt. Dass unser Opernrepertoir trotz des vollständigen Personals ziemlich dürftig ist, muss wohl auf Rechnung der Sommersaison gesetzt werden, und man darf sich wohl der Hoffnung hingeben, dass der Winter uns etwas Ordentliches bieten werde. — Das Conservatorium hat Ende Juli wieder eine respectable Anzahl von absolvirten Musikeleven entlassen, welche trotz ihrer Jugend bei den öffentlichen Abiturientenprüfungen Vorzügliches geleistet haben. Namentlich muss das Verdienst der Professoren Bennewitz (Violine), Hegenbarth (Cello), Pisařowitz (Clarinette) und Gross (Fagott) hervorgehoben werden, welche mit unermüdlichem Eifer durch lange Jahre schon an diesem Kunstinstitute wirken und deren Schüler sich einer geachteten Stellung in der Kunstwelt erfreuen. Mit 1. October beginnt ein neuer sechs Jahre umfassender Lehrcursus; und es sei dieses Institut allen Jenen, welche sich in der Theorie der Musik und im Spiele ausbilden wollen, angelegentlich empfohlen.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 7. September 1870. **Nr. 36.** V. Jahrgang.

Inhalt: Zur Quintenfrage. — Anzeigen und Beurtheilungen (Geistliche Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert, herausgegeben von G. W. Teschner. — Abhandlung über die Harmonik des Aristoxenianers Kleonides von Dr. Karl v. Jan. — Belege der Aechtheit von Anton André's Sprüchwörtern). — Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts (Schluss). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Zur Quintenfrage.

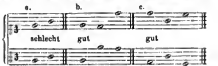
Von H. Bellermann.

Die Nummern 28, 29 und 30 dieser Zeitung brachten uns einen »Zur Quintenfrage« überschriebenen Aufsatz von H. Sattler, in welchem das von allen guten Meistern streng befolgte Gesetz des Verbotes paralleler Quinten als in vielen Fällen zu streng bezeichnet wird. Der Verfasser beginnt mit folgenden Worten: »Längst »schon wird das alte Quintenverbot nicht mehr respectirt, »in neuester Zeit besonders ist diesem Verbote arg zuge»setzt, so dass auf gänzliche Beseitigung desselben ge»drungen ist. Obgleich ich nicht so radical zu Werke gehen »möchte, so kann ich doch nicht leugnen, dass ein allge»meines Verbot der Quintenparallele nur noch für Schüler »von Bedeutung sein kann, während Meister des harmo»nischen Satzes sich längst davon befreit haben«. Nach diesem Ausspruch müssten sich also in den Meisterwerken eines Seb. Bach, Händel, Haydn, Mozart und anderer bedeutender Componisten des vorigen Jahrhunderts, wie Graun, Hasse u. s. w. Beispiele von Quintenparallelen in so ansehnlicher Menge aufstellen lassen, dass man daraus erkennt, dass ihnen dieses Gebot unwesentlich schien. Dem ist aber nicht so, im Gegentheil: nicht nur die genannten Meister, sondern alle Componisten des vorigen Jahrhunderts und des Anfangs dieses, welche nach alter Sitte gemäss ihre Studien an der Vocalmusik und am strengen Contrapunkt gemacht haben, halten das Quintenverbot für eins der ersten und wichtigsten harmonischen (oder besser symphonischen) Gesetze, so dass man mit vollster Bestimmtheit sagen kann, dass, wenn sich einmal in diesem oder jenem Werke bei ihnen eine Quintenparallele vorfindet, diese weiter nichts ist als ein durchgelaufener Flüchtigkeitsfehler, ein Versehen, so wie sich bei Schiller und Goethe hin und wieder ein Hiatus findet, oder wie dem nach höchster Formvollendung strebenden J. H. Voss, oder A. v. Platen gelegentlich auch einmal ein nicht ganz correct gebauter Vers entschlüpft ist. Zwei von zwei menschlichen Stimmen ausgeführte parallele Quinten klingen immer schlecht, mögen sie sprung- oder stufenweise einhergehen;*) und da das menschliche Ohr einmal von der Natur so fein eingerichtet ist, dass es den Gang der Stimmen auch im mehrstimmigen Gesange wohl unterscheiden kann, so werden dieselben auch nicht durch die Mehrstimmigkeit verdeckt, — und würden sie es auch für den Zuhörer, so würden sie dennoch auf die Ausführenden, die Sänger, höchst unangenehm wirken. So wären z. B. in dem ersten von Herrn H. Sattler als erlaubt aufgestellten Sätzchen



die Bassisten und Tenoristen aufrichtig zu beklagen, wenn jene Stelle in einer wirklichen Composition vorkäme und gesungen werden sollte. Und weiss denn Herr Sattler wirklich nicht, dass, nachdem die Mensuralmusik aus ihrer ersten Roheit und Kindheit herausgewachsen, sofort von den Theoretikern das Quinten- und Octavenverbot ausgesprochen wurde, so z. B. im vierzehnten Jahrhundert von Johannes de Muris (vergl. meinen Artikel über die Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen bei den ältesten Mensuralisten in Nr. 11, 12 und 13 dieser Zeitung). Die frühe Aufstellung dieses Gebotes schliesst freilich nicht aus, dass man in der folgenden Zeit, im funfzehnten Jahrhundert, noch bisweilen einzelnen Quintenparallelen begegnet; mir ist z. B. ein Stück des berühmten Theoretikers Adam de Fulda*) bekannt, in welchem an fünf Stellen ganz nackte Quintenparallelen vorkommen. Im sechszehnten Jahrhundert hat sich jedoch die Sache vollständig geklärt und es ist kaum noch eine

*) Es ist hier natürlich nur von parallelen Quinten die Rede (s. Beispiel *a*). Quinten in der Gegenbewegung, wie wir sie im Beispiel *b* sehen, und ferner die Folgen von Quinten und Duodecimen im Beispiel *c* sind zu allen Zeiten erlaubt gewesen. Im letzten Beispiel müssen wir uns eine dritte (und vierte) Stimme hinzudenken, da die Duodecimen ihres weiten Abstandes wegen kaum noch im reinen Vocalsatze bei zwei einzelnen Stimmen vorkommen dürfte.



*) Das Stück, welches ich hier meine, ist eine vierstimmige Motette *O vera lux et gloria*, durch Glarean's Dodecachordon S. 262 und 263 erhalten.

Spur von Quintenparallelen zu finden. Die Werke eines Orlandus Lassus, Palestrina und der zahlreichen Zeitgenossen derselben sind so überaus rein in dieser Beziehung, dass mir in dem ersten Bande der von mir herausgegebenen vierstimmigen Motetten Palestrina's nur ein einziges Beispiel von Quintenparallelen aufgestossen ist, welches sich aber ganz deutlich als ein Flüchtigkeitsfehler — (man bedenke nur die ungeheure Productivität eines Mannes wie Palestrina) — kennzeichnet. Dieses von allen grossen Meistern stets mit gleicher Strenge beobachtete Kunstgesetz, von dessen Aufstellung wir die Zeit einer kunstgerechteren Behandlung des mensurirten Gesanges datiren müssen, — dieses Gesetz soll jetzt mit einem Male seine Geltung verlieren und nur als eine dem Schüler anzurathende Schranke, (damit er durch dieselbe andere Fehler vermeide) angesehen werden? Hiernach hätten also die früheren Meister, welche sich wahrlich durch eine bewunderungswürdige Sicherheit in der Form und durch die Grossartigkeit und Tiefe ihrer musikalischen Gedanken vor unsern heutigen Componisten so vortheilhaft auszeichnen, sich ganz unnützerweise eine Freiheit versagt, ohne welche man zwar, wie unsere Neuerer zugestehen müssen, wohl auskommen kann, welche aber doch im Grossen und Ganzen ein nicht unwesentlicher Fortschritt gewesen wäre. So kann nur die Unwissenheit sprechen, welche von der Entwicklung und Geschichte unserer Kunst gänzlich absieht!

Wie kommt es nun aber, wird man fragen, dass heutzutage in dieser Weise nicht selten gefaselt wird? Das ist ganz erklärlich: weil auf dem Clavier Alles klingt und Alles ausführbar ist, und dieses elende Instrument heutzutage zur ersten Bildung des Musikers benutzt wird. Früher war es anders; da war es das erste, dass die Knaben singen lernten, und, wenn sie Musiker werden wollten, sich im zwei- und dreistimmigen Satze so lange übten, bis sie fliessende, sangbare (d. h. für wirkliche menschliche Stimmen ausführbare) Melodien verbinden konnten. Heutzutage wird dagegen die Harmonie- oder Accordenlehre mit dem Clavierunterricht oft vereinigt und der Musiker ist fertig. Wer für Clavier und Instrumentenspiel schreiben will, mag ja seine Studien immerhin so machen, und dann soviel Quintenparallelen setzen, wie das Papier nur tragen kann, — aber er rede nicht von wirklicher Musik, d. h. von Gesang und von mehrstimmigem Gesang, wo sich mehrere schön geführte Stimmen harmonisch und symphonisch vereinigen sollen. Eine solche Musik leidet keine Quintenparallelen! So lange daher die Instrumentalmusik nicht in die bescheidenen Grenzen einer Nachahmerin des Gesanges zurückkehrt oder mit dem Gesange vereinigt zur Begleitung und Ausschmückung desselben dient, ist sie der Entwicklung der Kunst höchst nachtheilig, verleitet zu tausend Irrthümern und entfremdet uns immermehr jenen grossen Meistern vergangener Jahrhunderte, welche heut und immer unsere Vorbilder und Lehrmeister sein müssen, wenn die Kunst nicht noch tiefer sinken soll.

Dies ist meine Ansicht den Sattler'schen Theorien gegenüber. Auf die vom Verfasser beigebrachten Beweise, in welchen von Expansiv- und Attractiv-Kraft und noch andern Naturkräften die Rede ist, einzugehen unterlasse ich absichtlich, da es mir nur darauf ankommt, ein Wort für unsere Kunst und deren unabänderliche Gesetze zu reden, nicht aber Herrn Sattler lächerlich zu machen. Ueber die sogenannten verdeckten Quinten und wo dieselben im guten Vocalsatze statthaft sind, werde ich in der nächsten Zeit einige kurze Bemerkungen bringen.

Nachschrift. Nachdem ich die vorstehenden Zeilen über die Sattler'schen Quintenfolgen bereits der Redaction dieser Zeitung eingesendet hatte, ging mir Nr. 34 derselben zu, in welcher Herr W. Oppel in einem Artikel zwar gegen die Sattler'sche Beweisführung auftritt, mit diesem Herrn aber die Ansicht theilt, dass Quintenfolgen in einzelnen Fällen zulässig seien. »Das Verbot derselben«, heisst es dort, »gänzlich aufzuheben, wie wohl »schon vorgeschlagen worden, scheint nicht räthlich, da »manche Quintenfolgen entschieden hässlich klingen; es in »seiner ganzen Strenge bestehen zu lassen, können alle »diejenigen nicht wünschen, welche gleich mir der Meinung sind, dass viele Quintengänge nicht hässlich, »manche sogar recht schön klingen.« Wir nehmen an, dass die Ohren des Herrn W. Oppel, der in diesen Blättern doch sonst der wahren Kunst das Wort gesprochen hat, ebenso wie die anderer musikalisch fühlender Menschen eingerichtet sind: dann muss demselben jede Folge paralleler Quinten unangenehm sein, für den Fall nämlich, dass er sie wirklich hört. Hierauf kommt es allein an! Alle die Herren, welche für die Zulassung paralleler Quinten kämpfen, kommen mit Beispielen, in denen die Quinten (bei dem vollen Klange verschiedener Stimmen und Instrumente und durch die eigenthümliche Führung der anderen Stimmen) sich dem Ohre des Zuhörers verstecken. Ich führe hier zwei Beispiele an:



Sollen wir solche Quinten aber, weil wir sie beim Hören nicht immer zu bemerken im Stande sind, gut heissen? Ich habe schon oben gesagt, dass die Musik nicht nur für die Hörer, sondern auch für die Ausführenden, die Sänger, geschrieben ist, welche von solchen Fehlern oft sehr unangenehm berührt werden. Durch die Quinten stehen in beiden Beispielen die Mittelstimmen in keinem guten Verhältniss, was jeder Dirigent empfinden wird, welcher eine solche Stelle einzuüben hat und sich gezwungen sieht, in Rücksicht auf Reinheit, Vortrag u. s. w. einmal den Tenor und Alt allein ohne Bass und Sopran singen zu lassen. Ja, wenn sich bei dieser Einzelübung herausstellte, dass die Quinten eine höchst liebliche Wirkung hervorbrächten, so würde man das Quintenverbot beseitigen können. Dem ist aber nicht so. Der Fehler, das schlecht wirkende, ist thatsächlich vorhanden, und wird nur durch Hinzufügung anderer Stimmen verdeckt und versteckt. Das Quintenverbot abschaffen heisst daher die wenigen noch

von den heutigen Musikern anerkannten Kunstgesetze völlig aufheben. — Schliesslich füge ich noch hinzu, dass es mir in keiner Weise etwa in den Sinn kommt, da, wo sich bei den grossen Meistern durch ein Versehen parallele Quinten eingeschlichen haben, eine verbessernde Hand anlegen zu wollen. Die Meisterwerke vergangener Zeiten stehen zu hoch und treten in so unübertroffener Schönheit, Tiefe und Naturwahrheit vor unsere Seele, dass es Pflicht ist, sie hinzunehmen, wie sie der Künstler geschaffen hat. Keinem Maler wird es einfallen eine falsche Perspective oder eine verzeichnete Figur auf einem alten Gemälde (wenn dasselbe vielleicht durch Kupferstich vervielfältigt werden soll) zu corrigiren, aber kein bildender Künstler wird aus dem Grunde einen vorhandenen Fehler gut heissen wollen, weil er dem weitaus grössten Theile der Beschauer verborgen bleibt. In der Musik ist das freilich etwas anderes!

Anzeigen und Beurtheilungen.

Geistliche Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert, der Blütezeit des deutschen Kirchengesanges, herausgegeben von **G. W. Teschner.**

1. Lieferung: **Joh. Eccard,** 12 vier- und fünfstimmige Gesänge. Partitur $1\frac{1}{3}$ Thlr.
2. Lieferung: **Mich. Altenburg,** 11 vier- und fünfstimmige Gesänge. Partitur $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Magdeburg, Heinrichshofen'sche Musikalienhandlung. (1875.) Fol.

Von dieser Sammlung erschien kürzlich die zweite Lieferung, welche einen verhältnissmässig wenig bekannten Tonkünstler, Michael Altenburg, vorführt. Die erste Lieferung dagegen bietet nur eine Auswahl von Eccard's Gesängen, die durch Teschner u. A. früher schon vollständiger publicirt waren und wobei wir den Zweck einer abermaligen Publication der Partitur nicht recht einsehen, denn so gross ist doch die Nachfrage nach diesen schönen alten Gesängen nicht, dass Concurrenz-Ausgaben dadurch gleichsam von selbst hervorgerufen würden, vielmehr will uns bedünken, dass das Drucken und immer wieder Drucken bei verschiedenen Verlegern und in verschiedenen Sammlungen, deren Menge nicht einmal dem bibliographischen Forscher bekannt ist, die Preise hochhält, weil der Verleger von vorn herein nur auf einen kleinen Absatz rechnet und sich daher zu decken sucht. Von den vielerlei Ausgaben hat daher eigentlich Niemand Nutzen, weder der Verleger, noch das Publikum, noch der edirte Componist, und der Herausgeber wohl ebenfalls nicht. Bei dem über ganz Deutschland verbreiteten Verlage wäre es doppelt wünschenswerth, das Zusammengehörige auch möglichst zusammen zu halten. Es ist Thatsache, dass ein Vermögen dazu gehört, alle Sammlungen zusammen zu kaufen, in denen alte Musik neu herausgegeben ist, und hierbei kommt man mehrfach in die Lage, dieselben Stücke ein Dutzend mal erwerben zu müssen. Unser Wunsch wäre also, dass diejenigen, welche, wie Herr Teschner, mit Sachkenntniss und Liebe die Werke der Väter sammeln, nicht immer wieder Eccard, sondern andere Zeitgenossen bringen möchten. Wie wenig das Feld noch ausgebeutet ist, zeigt wieder das vorliegende zweite Heft.

Die mitgetheilten 11 Chorsätze aus Sammlungen, welche Altenburg in den Jahren 1620—1622 herausgab, sind von verschiedenem Umfange. Einige sind klein, mit liedförmigen Einschnitten, andere sind mehr ausgeführt. Mehrfach begegnen wir einer Wiederholung des Abgesanges, was im ganzen 17. Jahrhundert bei der Vocal- wie bei der Instrumentalmusik als Schlussweise sehr gebräuchlich war. Dergleichen ist aber bei dem Gesange eigentlich weniger passend, als bei Tasteninstrumenten, welche variiren und coloriren können, während der mehrstimmige Gesang steif bei den Noten beharren muss. Dieser Uebelstand zeigt sich gleich bei der ersten Nummer, dem in den Weihnachts-Festkreis gehörenden fünfstimmigen Chore »Ach mein herzliebes Jesulein«, wo die Harmonie von [Notenbeispiel] auf [Notenbeispiel] zurückfallen muss, um die Wiederholung zu bewerkstelligen, was immer etwas gequält herauskommt. Das Stück beginnt in E-moll [Notenbeispiel] und schliesst in A-dur [Notenbeispiel], was keinen rechten harmonischen Zusammenhang giebt, ist im Uebrigen sehr hübsch und wohlklingend. Das zweite, ein Osterlied »Macht auf das Thor der Gerechtigkeit« hat diesen Zusammenhang zwischen Anfang und Ende, aber ihm fehlt das eigentliche Band in der Mitte, die Toglieder sind nur lose verbunden, der Componist schlägt kräftige Töne an, aber bei der mangelnden Einheit fehlt der Schwung. Sehr gelungen dagegen ist das kleine, nur 15 Takte lange dritte Stück »Himmlischer Vater lobesan«; bei diesem fügt sich Alles schön zusammen. Von dem kaum viel längeren vierten »Aus Jacob's Stamm ein Stern sehr klar« ist dagegen nicht viel Rühmliches zu sagen. Der erste Theil geht wohl an, verdirbt aber alles wieder durch den hässlichen Schluss [Notenbeispiel] wo man das *E* für einen Fehler halten würde, wenn es nicht in zwei Stimmen stünde. Dieser Schluss hat, abgesehen von dem Missklange zwischen den einzelnen Stimmen, gar keine schliessende Kraft. Hier tritt einer der Mängel zu Tage, die bei den beschränkten Modulationsmitteln, welche den Alten zu Gebote standen, hie und da sich einstellen mussten, aber von den wirklich grossen Tonsetzern im richtigen Gefühle gewöhnlich vermieden wurden. Der zweite Theil dieses Stückes ist besonders für uns desshalb ungeniessbar, weil »Herren« auf verkehrte Takttheile gelegt ist und immer »Hërrën« gesungen wird. Der Herausgeber hätte dies durch Zusammenziehung [Notenbeispiel: in dem Herrn] vermeiden und das Ursprüngliche in einer Note angeben können, da eine Verwerthung für Gesangvereine, nicht aber ein buchstäblicher Abdruck sein Hauptzweck war. Dies beweist er selber, und zwar bei dem in Rede stehenden Satze, wo er die Breven und Semibreven in Ganze und Halbe verwandelt. — Das vierstimmige Kinderlied »Herzlieber Gott, du treuer Hirt«, nur 26 Takte lang, ist wohllautend, voll einfacher Kunst und mit dem Reiz der Unschuld ausgestattet. Das ebenfalls kleine Stück, mit welchem die Sammlung schliesst, das fünfstimmige Lied zur Fastenzeit »Jesu du Gottes Lämmelein«, nur aus vier Liedzeilen bestehend, die sich durch eine Pause des ganzen Chores abheben, ist unübertrefflich durch den breiten Schwung der Melodie, der den ganzen Tonkörper einheitlich zusammen fasst. Als Beispiel theilen wir die erste Liedzeile mit.

Je - su, du Got - tes Läm - - - me - lein,
*)

Je - su, du Got - tes Läm - - - me - lein,
Je - su, du Got - tes Läm - - - me - lein,

Je - su, du Got - tes Läm - - - me - lein,**)

Unter den längeren Tonsätzen ziehen drei vierstimmige Weihnachtsgesänge (Nr. 6, 7 und 8) unsere Aufmerksamkeit an sich. Von diesen leidet das erste, »Herr Christ, lass leuchten uns dein Stern«, entschieden unter der Liedform, denn der fugirte Anfang verlangt zur einheitlichen Gestaltung des Tonsatzes nothwendig die Form der Motette. Das zweite, »Wir danken dir Herr Jesu Christ«, welches sich einfacher hält, leidet weniger unter diesem Uebelstande, ist aber im Uebrigen nicht glücklich getroffen und athmet keine Christfreude. Das beste ist das letzte, »Lob Ehr und Preis sei aller Zeit«, welches sich freier aufschwingt und nicht ohne Schwung und Lebhaftigkeit ist, auch eine bedeutende Gestaltungskraft zeigt. Ein eigentliches Weihnachtslied möchten wir es aber trotzdem nicht nennen, wenn es auch mit etwas grösserem Rechte diesen Anspruch erheben kann, als die beiden vorigen Stücke. Und wie ungelenk die Modulation oft bei Altenburg ist, zeige der dreistimmige Anfang:

Lob Ehr und Preis sei al - ler Zeit

Die deutschen Tonsetzer um 1620 waren allerdings in einer schlimmen Lage, sie sollten Neues bringen, und die Mittel waren noch ungenügend ausgebildet. Zugleich sollten sie an den Gesangbuchsreimen festhalten, und ein frei selbständiger motettartiger Chor kann auf diese Weise nicht entstehen. Eccard, der die Schwierigkeit zum Theil überwand, liefert trotzdem den besten Beweis hierzu. Dass Altenburg nicht der Mann war sie zu überwinden, zeigt die ganze vorliegende Sammlung, besonders aber das fünfstimmige »Zion, du edle traute Kron« Nr. 10, in welchem die Wiederholungen dem Ausdrucke nach um so nichtssagender lauten, je künstlicher die Stimmen verflochten sind. Die Grenzen zwischen Lied und Motette und die naturgemässen Mittel beider scheint sich, den Einen Heinrich Schütz ausgenommen, keiner der alten deutschen Tonsetzer klar gemacht zu haben. — Ein anderes Zionslied, »Zion du traute Ehrenkron'« ist sechsstimmig und von bedeutender Länge. Hier hat Altenburg seine besten Rappen vorgespannt und wird man ihm das Zeugniss nicht versagen, dass er sich in der Gesellschaft der besten deutschen Tonsetzer seiner Tage wohl sehen lassen kann. Solche ausgeführte sechsstimmige Sätze waren es gewiss auch, welche ihm von einem Zeitgenossen das Lob zuwege brachten, er sei der Orlande Lasso in Thüringen.*) Er verdient es durchaus, dass unsere Gesangvereine seine Bekanntschaft machen.

Diejenigen unserer Leser, welche sich für das Studium der alten griechischen Musik und ihrer Literatur interessiren, machen wir auf das diesjährige Oster-Programm des Gymnasiums zu Landsberg a. d. W. aufmerksam. Ausser den Schulnachrichten des Professors und Directors Dr. Kämpf enthält dasselbe eine sehr lesenswerthe und interessante Abhandlung des Oberlehrers Dr. Karl von Jan über die Harmonik des Aristoxeniners Kleonides, 23 Seiten in gr. 4to. Der Zweck des Schriftchens ist nachzuweisen, dass die seit langer Zeit dem Mathematiker Euklid zugeschriebene *Εἰσαγωγὴ ἁρμονική* (*introductio harmonica*) einen gewissen Kleonides, einen mittelbaren oder unmittelbaren Schüler des Aristoxenus, zum Verfasser hat, eine Ansicht, welche Paul Marquard in seiner im Jahre 1868 erschienenen und vor einiger Zeit in diesen Blättern besprochenen Ausgabe der harmonischen Fragmente des Aristoxenus (wenn auch nicht mit völliger Bestimmtheit) bereits ausgesprochen hat. Der erste Theil der von Jan'schen Abhandlung enthält eine kurze Besprechung der Marquard'schen Ausgabe, namentlich in Bezug auf die vom Herausgeber unternommenen Umstellungen im Texte, ferner beiläufige Beurtheilungen Westphal'scher Ansichten u. s. w., die immerhin zu beachten sind. Wir wollen nur noch hinzufügen, dass schon seit längerer Zeit Zweifel herrschten, dass der Verfasser der *sectio canonis* mit dem der *introductio harmonica* einerlei Person sei, wenn man auch jenem des zweiten Schriftchens keinen besonderen Namen beizulegen wusste.

Ueber eine namentlich in unserer Zeitung erörterte Angelegenheit, die André'schen Sprüchwörter, hat der Verleger das zu Tage Geförderte zusammen gestellt in einer kleinen Schrift betitelt »Belege der Aechtheit von Anton André's Sprüchwörtern (Offenbach a/M. bei Joh. André).« Es sind hier die vorgeblichen Beweise für die Echtheit des Haydn'schen Ursprungs, welche die Herren Aibl und Kaim producirten, nebst den Protesten André's, den verschiedenen Aufsätzen unserer Zeitung und anderen wirklichen Beweisstücken für die Autorschaft des verstorbenen verdienstvollen Hofrath André vereinigt, und bemerkt der Verleger (auf unsere Bemerkung, eine juridische Entscheidung herbeizuführen, Bezug nehmend), er könne gegen das Münchener Falsificat nicht bei den Gerichten klagbar werden, weil bei dem eigenthümlichen Verhältnisse, dass der Autor zugleich der Verleger war und aus anderen Gründen, gewisse Formalitäten von ihm nicht erfüllt werden könnten, er daher »nur durch die Oeffentlichkeit gegen das Verfahren der Herren Aibl und Kaim auftreten« könne. Ist auch völlig genügend, und das literarische Gericht ist hier entschieden mehr spruchberechtigt, als das Landesgericht. Die Freiheit der Discussion, welche dort herrscht, zieht die Frage zwar mehr in die Länge, aber die Verhandlungen sind lustiger, der Urtheilsspruch ist befriedigender und die Unannehmlichkeit für den Unterliegenden grösser. Die Münchener Herren haben weiter keine Berufung angemeldet, also sehen sie ihre Sache selber wohl als eine hoffnungs-

---

*) Herr Teschner schreibt ₵ als Allabrevetakt vor, was auf einem Versehen beruhen muss.

**) Der ganze Satz steht auch bei Winterfeld, Ev. Kirchengesang II, Nr. 85.

*) Michael Altenburg wurde um 1584 in Thüringen geboren und scheint sich von früh auf dem geistlichen Stande gewidmet zu haben. Schon 1608 begegnet man ihm als Pfarrer zu Ilversgehofen und Marbach, zwei Dörfern in der Gegend von Erfurt, später als Prediger in Erfurt, wo er als solcher am 12. Februar 1640 seinen Lebenslauf beschloss. Er war also was man jetzt einen Dilettanten nennt.

lose an. Wir wollen wünschen, dass sie den Entschluss gefasst haben, sich nicht weiter lächerlich zu machen. Ein rechtzeitiges Eingeständniss des Irrthums wäre allerdings besser gewesen, denn Irren ist menschlich.

Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation
von
Gustav Jacobsthal.

(Schluss.)

I. Die Franconische Periode.

1. Die Lehre Franco's von Cöln.

Die Notae simplices, die verschiedenen Arten der Plica an denselben und die Pausen.

Bei Franco kommen dieselben 4 Notengattungen:

duplex longa
longa
brevis
semibrevis

vor, die in den allgemeinen Bemerkungen angeführt worden sind; jede von ihnen, mit Ausnahme der *duplex longa*, hat zweierlei Werth, wie es dort auseinandergesetzt wurde.

Die *Plica* kommt bei den *notae simplices* vor an der *longa*, an der *brevis* und, wie schon früher gesagt, an der letzten von drei zu einer Silbe gehörigen *semibreves* (*ordinatio*).

Ihre einzelnen Arten sind:

plica longa ascendens,
„ „ *descendens,*
„ *brevis ascendens,*
„ „ *descendens.*

Von der *plica semibrevis* giebt Franco kein Beispiel. In gleichzeitigen Schriftstellern kommt diese aber nur *ascendens* vor.

Es giebt solche Pausen, deren Zeichen Striche sind, welche die Notenlinien durchschneiden. Es sind dies:

1. *pausa longa perfecta*; ein Strich, der drei *spatia* ausfüllt.
2. *pausa longa imperfecta*; ein Strich, welcher zwei *spatia* ausfüllt.
3. *pausa brevis recta*; ein Strich, welcher ein *spatium* ausfüllt.
4. *pausa semibrevis major*; ein Strich, welcher $^2/_3$ eines *spatium* ausfüllt.
5. die *pausa semibrevis minor*; ein Strich, welcher $^1/_3$ eines *spatium* ausfüllt.
6. *finis punctorum*; ein Strich, welcher alle vier *spatia* ausfüllt.

Die letztere ist eigentlich keine Pause; Franco nennt sie *immensurabilis*, sie zeigt nur an, dass die vorletzte Note als *longa* zu messen sei, wenn dieselbe nach Maassgabe des *modus*, in dem sie vorkommt, auch als *brevis* zu rechnen wäre.

Die Ligaturen.

Die Ligatur ist

1. *ascendens*, wenn die zweite Note derselben höher steht als die erste,
2. *descendens*, wenn die erste Note höher steht als die zweite.

Bei der Werthbestimmung der einzelnen Noten der Ligatur betrachtet man zunächst den Anfang (*principium*) derselben; das ist

die erste Note.

Dieselbe ist *longa* (*ligatura sine proprietate*)

1. in *ligatura ascendens*, wenn sie einen herabgehenden Strich an der linken oder besser an der rechten Seite hat,
2. in *ligatura descendens*, wenn sie keinen Strich hat.

Die erste Note ist *brevis* (*ligatura cum proprietate*),

1. in *ligatura ascendens*, wenn die erste Note keinen Strich hat,
2. in *ligatura descendens*, wenn die erste Note einen herabgehenden Strich an der linken Seite hat.

Die erste Note ist *semibrevis* (*ligatura cum opposita proprietate*), wenn bei *ligatura ascendens* und *descendens* die erste Note einen aufwärts gehenden Strich an der linken Seite hat.

Hierdurch wird auch die zweite Note der Ligatur *semibrevis*.

Die letzte Note ist *longa* (*ligatura perfecta; cum perfectione*),

1. wenn sie gerade über der vorletzten steht (wobei die Vereinigung in einer *figura obliqua* ausgeschlossen ist),
2. wenn sie tiefer steht als die vorletzte (ebenfalls mit Ausschluss der *figura obliqua*).

Die letzte Note ist *brevis* (*ligatura imperfecta, sine perfectione*, auch *cum imperfectione*),

1. wenn sie höher steht, als die vorletzte, ohne dass sie gerade über derselben steht, wie bei der *longa* (hier ist *figura obliqua* erlaubt, wenn auch nicht gebräuchlich),
2. wenn sie tiefer steht und mit der vorletzten in einer *figura obliqua* vereinigt ist.

Die letzte Note ist *semibrevis* in einer Ligatur von zwei Noten *cum opposita proprietate*.

Die mittleren Noten sind sämmtlich *breves* mit Ausnahme der zweiten in einer *ligatura cum opposita proprietate*. In den Ligaturen ist das Verhältniss der Notenwerthe zu einander dasselbe wie bei den *notae simplices*.

Die Plica in den Ligaturen.

Die letzte Note der Ligatur, doch nur wenn sie *longa* oder *brevis* gilt, kann man mit der *plica* versehen (*plicare*). Die *plica* wird angezeigt, wenn sie *ascendens* ist, durch einen aufwärts gehenden Strich, wenn sie *descendens* ist, durch einen abwärts gehenden Strich an der rechten Seite der letzten Note.

Die *plica ascendens* und *descendens* ist *longa*, wenn die letzte Note, ob sie höher oder tiefer steht als die vorletzte, mit dieser nicht in einer *figura obliqua* vereint ist.

Die *plica ascendens* und *descendens* ist *brevis*, wenn die letzte Note, mag sie höher oder tiefer stehen als die vorletzte, mit dieser eine *figura obliqua* bildet.

Ausser den Ligaturen kommen noch Verbindungen von Ligaturen und *notae simplices* mit *semibreves* vor, über welche Franco nicht viel mehr sagt, als dass sie *conjuncturas* heissen, dass sie bestehen aus *figurae simplices* und Ligaturen, und dass sie eigentlich weder *figurae simplices* noch *ligaturae* sind. Die Regeln über den Werth derselben sind die gleichen, wie bei den *figurae simplices* und den Ligaturen. Es ist bereits über diese *conjuncturae* in den Vorbemerkungen gesprochen worden. Etwas Näheres über ebendieselben erfahren wir noch nachher durch den Tractat des Walter Odington.

Die Ordnung des Werthes der Noten in ihrer wechselseitigen Beziehung zu einander.

1. Eine *longa* vor einer *longa* oder vor einer *pausa longa* gilt drei *tempora*.
2. Steht zwischen zwei *longae* oder zwischen einer *longa* und einer *pausa longa* eine *brevis*, so wird die erste *longa* durch die *brevis* imperfect gemacht (*imperficitur*; man konnte hierfür sagen: sie wird imperficirt; es tritt Imperficirung ein), d. h. sie misst zwei *tempora*.

3. Wenn zwischen zwei *longae* oder zwischen einer *longa* und einer *pausa longa* z w e i *breves* stehen, ist die erste *longa* perfect; die erste *brevis* misst als *recta* ein *tempus*, die zweite als *altera* zwei *tempora*.

4. Wenn zwischen zwei *longae* oder zwischen einer *longa* und einer *pausa longa* d r e i *breves* stehen, ist die erste *longa perfect* und jede der drei *breves* ist *recta*, so dass sie alle drei zusammen eine Perfection ausmachen.

5. Wenn m e h r a l s d r e i *breves* zwischen zwei *longae* oder zwischen einer *longa* und einer *pausa longa* stehen, so wird die erste *longa* stets durch die erste *brevis* imperfect gemacht; von den darauf folgenden *breves* bringt man je drei als *rectae* immer in eine Perfection. Bleibt dann

a. k e i n e *brevis* als Rest übrig, so wird der Werth der zweiten *longa* durch ihre folgenden Noten bestimmt.

b. bleibt e i n e *brevis* als Rest, so macht diese die ihr folgende *longa* imperfect.

c. bleiben z w e i *breves* übrig, so ist die erste von ihnen *recta*, die zweite *altera*, der Werth der zweiten *longa* wird durch die ihr folgenden Noten bestimmt.

Ergänzungen für die Regeln ad 2 bis 5.

Fehlt die in den Regeln genannte e r s t e *longa*, so dass als Rest übrig bleiben die jedesmal in Rede stehende Anzahl *breves* und die zweite *longa*, so erleiden einige Regeln eine Umänderung, da denn stets mit der ersten der besagten *breves* eine Perfection beginnt.

Bei R e g e l 2 imperficirt die *brevis* die folgende *longa*.

Bei Regel 3 und 4 wird jetzt der Werth der *breves* und der folgenden *longa* geordnet wie vorher. Für Regel 5 tritt die Veränderung ein, dass mit der ersten *brevis* eine Perfection beginnt, wonach sich dann die Fälle a., b. und c. ebenfalls umbilden.

In denselben Regeln 2 bis 5 kann der Werth der Noten ausserdem geändert werden durch das *s i g n u m p e r f e c t i o n i s*, auch *d i v i s i o m o d i* genannt. Dies Zeichen, ein kleines Strichelchen oder ein kleiner Punkt, welcher zwischen zwei Noten steht, soll zeigen, dass mit der unmittelbar vor denselben gestellten Note eine Perfection schliesst und mit der folgenden eine neue Perfection beginnt.

Es wird das Zeichen bisweilen gebraucht, wo ohne dasselbe Ungewissheit eintreten konnte, immer muss es da stehen, wo der Werth der Noten anders geordnet werden soll, als es in den bisher gegebenen Regeln gesagt worden ist. Die vor der *divisio modi* stehenden *breves* (es wird in der Regel nur eine sein) werden behandelt, als folgte ihnen eine *longa*; die der *divisio modi* folgenden *breves* werden geordnet, wie dies in den E r g ä n z u n g e n zu Regel 2 bis 5 ausgesprochen ist. Eine *longa* mit folgender *divisio modi*, die hier vielmehr *signum perfectionis* genannt werden dürfte, ist stets perfect.

Es ist hier noch zu bemerken, dass eine Pause niemals imperfect gemacht werden kann.

Ausserdem bedeutet die *divisio modi*, wenn sie zwischen Gruppen von zwei oder drei *semibreves* steht, dass jede solcher Gruppen eine *brevis* ausmacht.

Alle bisher gegebenen Regeln werden in nichts geändert, wenn für die *brevis* entweder eine *pausa brevis* oder eine ihrem Werth gleichkommende Anzahl von *semibreves* eintritt.

Jedoch kann weder eine *pausa brevis recta* noch eine Anzahl von zwei oder drei *semibreves*, die gleich einer *brevis recta* sind, jemals eine *brevis altera* vertreten.

Vielmehr muss für die *brevis altera* stets eine Pause von zwei *tempora* oder eine Anzahl von mindestens vier *semibreves* stehen, von denen je zwei eine *brevis* ausmachen.

Ueber die Ordnung des Werthes der *semibreves* sagt F r a n c o, dass hier dieselben Regeln gelten, wie bei den *longae* und *breves*. Es geht aus seinen Worten ferner hervor, dass von z w e i zwischen *breves* oder *longae* stehenden *semibreves* die erste *minor*, die zweite *major* ist, und dass von v i e r zwischen *breves* oder *longae* stehenden *semibreves* immer zwei gleich einer *brevis* sind. Er sagt ferner, dass, wenn zwischen *breves* oder *longae* Gruppen von z w e i und d r e i *semibreves* hintereinanderstehen, dies angezeigt werden muss durch die *d i v i s i o m o d i*, welche eine Gruppe von der andern trennt.

Etwas mehr, zum Theil Abweichendes, über diesen Punkt sagen andere fast gleichzeitige Schriftsteller, wie sich nachher zeigen wird.

Die modi.

Es giebt nach F r a n c o fünf *modi:*

1. Der erste besteht aus lauter *longae*, und zu diesen gehört auch der, welcher besteht aus *longa brevis*.
2. Der zweite ist *brevis longa*.
3. Der dritte *longa brevis brevis*.
4. Der vierte *brevis brevis longa*.
5. Der fünfte besteht aus lauter *breves* und *semibreves*.

Die Pause des e r s t e n *modus* ist *brevis recta* oder *longa perfecta*; die des z w e i t e n *longa imperfecta*; des d r i t t e n und v i e r t e n *longa perfecta* oder auch *pausa brevis recta* und *altera* zusammengenommen; die des f ü n f t e n ist *pausa brevis* und *semibrevis*. Durch eine dem *modus* nicht zukommende Pause wird, wie schon oben gesagt, dieser verändert. So wird aus dem e r s t e n *modus*, wenn eine *pausa longa imperfecta* eintritt, der zweite *modus*. Wenn der z w e i t e *modus* nach der *longa* eine *brevis pausa* hat, so entsteht dadurch der erste *modus*. Ueber den d r i t t e n und v i e r t e n *modus* spricht F r a n c o in dieser Hinsicht nicht. Von dem f ü n f t e n sagt er, dass, wenn er mit dem ersten oder zweiten zusammen in einem *discantus* vorkommt, er an den diesen zukommenden Pausen Theil nimmt, dass aber wenn er sich ohne dieselben vorfindet nur die ihm zukommenden Pausen Statt haben.

Die Anzahl der Noten, die in einer Ligatur vereinigt werden können. — (*ligare, ligabilis.*)

Wie sich aus den Regeln über die Ligaturen ergiebt, können höchstens zwei *longae* mit einander in eine Ligatur vereinigt werden und zwar in einer Ligatur von zwei Noten (*binaria ligatura*) *sine proprietate et cum perfectione*. Ebenso können nur zwei *semibreves* und zwar nur im Anfang der Ligatur mit einander ligirt werden. Hingegen können *breves* sowohl im Anfang wie in der Mitte und auch am Ende in jeder beliebigen Anzahl mit einander verbunden werden.

Aus dem Gesagten folgt für die einzelnen *modi* in Rücksicht auf die Anwendung der Ligaturen Folgendes:

Der e r s t e *modus*, der aus *longa* und *brevis* besteht, hat zunächst eine Ligatur von drei Noten (*ternaria ligatura*) *sine proprietate* und *cum perfectione* und dann immer zu Ligaturen von zwei *cum proprietate* und *cum perfectione*. Wird der *modus* aber durch eine Pause verändert, so tritt auch in dem Gebrauch der Ligaturen nach der Pause eine Veränderung ein.

Der z w e i t e *modus* hat lauter Ligaturen von zwei Noten *cum proprietate* und *cum perfectione* und zum Schluss eine allein stehende *brevis*. Bei Aenderungen des *modus* durch Pausen wie oben im ersten *modus*.

Der d r i t t e *modus* hat im Anfang eine Ligatur von vier Noten (*quaternaria ligatura*) *sine proprietate* und *cum perfectione*. Dann folgen lauter *ligaturae ternariae cum proprietate* und *cum perfectione*. Bei Aenderungen durch Pausen wie im vorhergehenden *modus*.

Der v i e r t e *modus* hat lauter *ternariae ligaturae cum proprietate* und *cum perfectione* und am Schluss eine *binaria ligatura cum proprietate* und *sine perfectione*. Bei Veränderungen durch Pausen wie in den andern *modi*.

Der fünfte *modus* ligirt so viel als irgend möglich und schliesst mit *brevis* oder *semibrevis*. Wenn eine Aenderung des *modus* eintritt, so findet sich eine andere Ordnung der Ligaturen ein.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Wien.** Die Leitung der Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde wird von Herrn Hellmesberger übernommen. Demselben war, wie man hört, nach Herbeck's Abgang diese Leitung zuerst angetragen, von ihm jedoch mit Rücksicht auf seine von dem »Singverein« in Anspruch genommene Thätigkeit abgelehnt. Die sodann mit Herrn Kapellmeister Dessoff — das Project einer Fusion mit den Philharmonischen Concerten im Auge — und darauf, wie schon von uns gemeldet, mit Herrn Brahms angeknüpften Unterhandlungen führten zu keinem Resultat, sodass man endlich auf Hellmesberger zurück kam und seinen Bedenken und Wünschen möglichst Rechnung trug. Hierauf hat derselbe denn die Leitung der betreffenden Concerte übernommen. In dem Singverein wird ihm jetzt der Chormeister Fuchs als Adjunct zur Seite stehen. Bei den verhältnissmässig geringen Mitteln, welche der Gesellschaft der Musikfreunde zu Gebote stehen, wäre eine Vereinigung mit den unter Dessoff's Leitung stehenden Philharmonischen Concerten gewiss das Vortheilhafteste, auch für die Kunst Erspriesslichste gewesen, denn für die Bestellung anderer Kunstfelder, die zur Zeit in Wien ganz brach liegen, würden dadurch Kräfte frei geworden sein, und über kurz oder lang wird eine derartige Vereinigung doch eintreten. Aber um sie heute schon zu Stande zu bringen, dazu fehlt den gegenwärtigen Leitern der Gesellschaft der Musikfreunde die Hauptsache, nämlich Autorität in Sachen der Kunst. Dies zeigt sich bei Allem, was unternommen wird.

✱ **Wien.** Eine neuliche Aufführung scheint uns bemerkenswerth wegen der imposanten Manifestation für die deutsche Sache, welche dabei stattfand. Der »Wiener Männergesangverein« war durch die andauernde Ungunst der Witterung veranlasst, sein für »einen humanen Zweck«, d. h. für die Unterstützung der deutschen Verwundeten, bestimmtes Concert in den geschlossenen Raum des neuen Musikvereinsgebäudes zu verlegen. Sie wissen, dass die »Wacht am Rhein« behördlich aus dem Programm gestrichen war. Aber nicht sobald war der erste Theil der Production beendet, als stürmisch und immer stürmischer die »Wacht am Rhein« begehrt wurde und als die Sänger das Lied anstimmten, erhob sich das ganze Publikum entblössten Hauptes und stimmte ein in den Refrain: »Lieb Vaterland, magst ruhig sein, fest steht und treu die Wacht am Rhein«. Zweimal musste das Lied wiederholt werden.

✱ **Prag,** Anfang August. Inmitten des Dranges und der Vorbereitungen weltgeschichtlicher Ereignisse, welche zur humanitären Mission friedlichen Culturstrebens gerade nicht im geraden Verhältnisse stehen, lässt sich die objective Ruhe und Fassung, um den Kunstinteressen welche Aufmerksamkeit zu schenken oder gar jene des Lesepublikums für selbe zu spannen, nur schwer erhalten. Dennoch sei es gewagt, den geehrten Aufforderungen zu folgen und am Schlusse des heurigen Jahrgangs, der auch den Abschluss eines ganzen Bildungscurses bildet, dem hiesigen Conservatorium der Musik und seinen Erfolgen bei den Ende Juli stattgehabten Prüfungen einige Zeilen in Ihrem geschätzten Blatte zu widmen. Die Statuten des Conservatoriums, welches von dem »Vereine zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen« erhalten wird, normiren nämlich den Bildungscursus auf sechs Jahre, so dass nach jedem Triennium ein solcher abgeschlossen erscheint. Wir haben es heuer gerade mit einem so ablaufenden Cyklus zu thun, und die in Rede stehenden Prüfungen lassen daher einen klaren Einblick in die pädagogische Wirksamkeit des Institutes mehr denn je zu, um so mehr, als die austretenden Zöglinge zum ersten Male solche sind, welche ihre Ausbildung zur Gänze dem neuen Regime unter dem jetzigen Director Jos. Krejčí zu verdanken haben. Der ursprüngliche Zweck des Conservatoriums ist hauptsächlich auf die Ausbildung tüchtiger Orchester- und Kapellmitglieder gerichtet. Wie glücklich dieser verfolgt und erreicht wird, davon geben die orchestralen Productionen bei den alljährlichen Concerten des Institutes günstiges Zeugniss. Besonders glänzend gestaltete sich der Erfolg bei den heurigen Concerten, in welchen Aufgaben höchsten Ranges, Symphonien von J. Rietz, Beethoven (siebente), Schumann (D-moll), die neueste Suite von F. Lachner, Ouvertüren von Reissmann (!), Wagner u. A., zur Aufführung gelangten. Wie schon berichtet worden, gestalteten sich die Leistungen des jugendlichen Orchesters, dessen häusliche und öffentliche Leitung dem Director Hrn. Krejčí selbst anvertraut ist, zu wahrhaft musterhaften, im Vortrage eben so correcten wie schwungvollen und delicaten, von künstlerischem Hauche durchwehten. Die Gründlichkeit des theoretischen wie praktischen Unterrichts manifestirte sich in diesen Ensemblevorträgen im besten Sinne auffälligster, beweiskräftigster Weise, und es unterliegt keinem Zweifel, dass das Institut seinen altbewährten Ruf nicht nur festhält, sondern denselben auch noch zu steigern vermöge. Die heurigen Austrittsprüfungen zeigen uns nun ein anderes Moment der pädagogischen Wirksamkeit in [illegible] minder günstigem Lichte. Die Leistungen der Zöglinge jeder Instrumentalklasse in Solostücken liessen die erfreuliche Wahrnehmung zu, dass auch das sämmtliche orchestrale Tonwerkzeuge umfassende Professorencollegium aus Männern besteht, die ihrer Aufgabe vollkommen gewachsen sind und selbe mit einem Eifer, mit einer Befähigung erfüllen, welche einer weit höheren materiellen Entlohnung werth wären, als ihnen wirklich zu Theil wird. An zwei Tagen fanden diese öffentlichen Prüfungen der Abiturienten in dem grössten Concertlocale Prags statt. Die Programme umfassten die exorbitantesten Tonstücke der modernen Concertmusik, welche sämmtlich in ihrer Originalgestalt, nämlich mit voller Orchesterbegleitung, gespielt wurden, am ersten Tage 20, am zweiten 21 Nummern enthielten und, da die meisten Concerte in allen ihren Sätzen und Theilen aufgeführt wurden, eine Zeitdauer von 6 und 7 Stunden in Anspruch nahmen. In der Violinklasse gelangte das elfte Concert von Spohr zweimal und dessen neuntes, Concert in A von Alard, das fünfte von Molique, das zweite von Vieuxtemps, das Concert militaire von Lipinski, das Concert pathétique von Ernst und das Beethoven'sche ganz, dann das Concert-Allegro von Bazzini, die Concert-Polonaise von Laub, endlich die Ungarischen Lieder ebenfalls in ihrem vollen Umfange, von Beriot das Adagio aus dessen drittem, von Mendelssohn der erste Satz aus dessen Concerte zu Gehör. Die Violoncellklasse brachte das D moll-Concert von Goltermann, das A moll-Concert von Grützmacher, das A moll-Concert von Volkmann, dann den ersten Satz aus Molique's D dur- und aus Reinecke's D moll-Concert. — Die Contrabassschule: Concert von Meissel, Divertimento von Hrabě, Adagio et Allegro und Rondo von Abert. — Die Flötenklasse: Lucretia-Fantaisie von Heinemeyer, Concert von Briccialdi, »Le Babillard« von Terschak und Grand Rondeau von Kalliwoda. — Die Oboeklasse: Zwei Sätze aus dem vierten Concert von Vogt und das Concert von Maurer. — Die Clarinettklasse: Das Concert von L. Spohr. — Die Fagottklasse: Concert von Suchánek, Adagio et Rondo von C. M. von Weber und Jessonda-Phantasie von Neukirchner. — Hornisten liessen sich sechs hören und zwar in Variationen von Lisner und Lorenz, dann in einem Concerte von Strauss, Fantaisie von Mengal und Rondo von Kalliwoda. Von den übrigen Metallinstrumenten erschien nur noch das Flügelhorn (Concert von Smita und Concertino von C. M. v. Weber), die Trompete und die Posaune aber aus uns unbekannter Ursache gar nicht vertreten. Schon die Namen der Componisten und ihrer Werke kennzeichnen die Stufe, auf welcher sich die mit deren Wiedergabe Betrauten bereits befinden müssen, als eine der höchsten technisch-musikalischer Ausbildung. Man könnte eigentlich schon zufrieden sein, wenn die Concertisten den billigen Ansprüchen nach möglichster Schönheit, Klangfülle und Unmittelbarkeit des Tones, Reinheit der Intonation, technischer Correctheit und grammatischer Präcision zu entsprechen im Stande wären. Das war aber nicht nur bei fast Allen der Fall, die meisten Vorträge zeichneten sich durch jene schon dem Künstlerthume nahe Fassung, welche der rationellen und ebenfalls praktischen Methode das beste Zeugniss geben, einige und zwar nicht wenige durch Selbständigkeit der Auffassung, Schwung und Energie aus, welche beweisen, dass das allbekannte reproductive Musiktalent der Böhmen auch diesmal Repräsentanten dem Institute geliefert habe, denen eine bedeutende Zukunft mit grösster Wahrscheinlichkeit prognostinirt werden kann, obwohl deren Namen deutschen und ausserslavischen Ohren äusserst fremdartig klingen und schwer im Gedächtniss zu behalten sein dürften. Es wäre keine leichte Aufgabe, dem einen oder andere Instrumente nach allen Richtungen des befolgten Bildungsganges den Vorzug zu geben, alle Klassen zeichneten sich aus, eine jede hatte wenigstens einen Vertreter solcher Qualification aufzuweisen. (Schluss folgt.)

✱ Die Franzosen scheinen besonders die Musikdirectoren und andere Musiker des Gardecorps aufs Korn zu nehmen. Berliner Nachrichten zufolge sind die Herren Wollenhaupt und Freese vom 1. Garde-Dragoner- und Garde-Füsilier-Regiment todt und Saro vom Kaiser Franz-Grenadier-Regiment verwundet. Dem Director Wollenhaupt wurde von einer Granate die Schulter weggerissen; seine Leiche wurde erst drei Tage nach der Schlacht aufgefunden. Auch Selchow vom Garde-Cürassier-Regiment ist verwundet. Die vielen Verluste an Musikern erklären sich aus ihrer leicht kenntlichen Kleidung, die gute Zielpunkte bildet.

ANZEIGER.

[141] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Ferdinand Hiller's Werke.

Op. 79. **Christnacht.** Cantate von Aug. v. Platen für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für Orchester instrumentirt von Eugen Petzold. Partitur 2 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug 1 Thlr. 12½ Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Solo-Singstimmen 7½ Ngr. Chorstimmen 1 Thlr.

Op. 85. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn C. Niemann gewidmet.) 1 Thlr.

Nr. 1. Abendsegen: »O lichte Gluth! o goldner Strahl!« von H. Steinheuer.
- 2. Liebchens Bild: »Mag da draussen Schnee sich thürmen«, von H. Heine.
- 3. Dolce far niente: »Tiefe Ruhe in den Bäumen«, von H. Steinheuer.
- 4. »Wenn der Frühling kommt«, von C. Siebel.

Op. 94. **Acht Gesänge** für drei weibliche Stimmen mit Clavierbegleitung. (Den Sängerinnen auf Montebello in Dankbarkeit zugeeignet.) Partitur und Stimmen. Heft I. II. à 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Heft I.

Nr. 1. Sonntags-Abend: »Die Erde, von der Fülle des Frühlings ganz beschneit«, von L. Dreves.
- 2. Elma: »Lieb Elma war zur Herbsteszeit das schönste Mädchen am See«, von L. Dreves.
- 3. Vigilie: »Wie sacht, o Nacht, brichst du herein«, von L. Dreves.
- 4. Frühlingswerden: »Welch ein Frühlingsrufen geht durch's ganze Land«, von Dilia Helena.

Heft II.

Nr. 5. Nachtlied: »Nun, da mild der Tag geschieden«, von Wilh. Fischer.
- 6. »Lüftchen, das den Hain umsäuselt«, von Dilia Helena.
- 7. »Viel tausend Blümlein auf der Au«, von A. Niemann.
- 8. Volkslied: »Wenn ich ein kleines Waldvöglein wär'«.

Op. 102. **Palmsonntagsmorgen.** Gedicht von E. Geibel, für eine Sopranstimme und weiblichen Chor mit Orchesterbegleitung. (Dem Dichter zugeeignet.) Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Clavier-Auszug und Singstimmen 1 Thlr. 12½ Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. Chorstimmen einzeln à 2½ Ngr.

Op. 106. **Operette ohne Text** für Pianoforte zu vier Händen. (Ihrer königlichen Hoheit der Frau Erbprinzessin zu Hohenzollern zugeeignet.) 4 Thlr.

Op. 110. **Phantasie** für Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.

Op. 112. **Der 93. Psalm** (Der Herr ist König und herrlich geschmückt) für Männerchor und Orchester. Clavier-Auszug 2 Thlr. Chorstimmen einzeln à 10 Ngr.

(*NB.* Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Op. 117. **Hiller-Album.** Leichte Lieder und Tänze für das Pianoforte componirt und der musikalischen Jugend gewidmet. 3½ Thlr.

Op. 128. **Acht Gesänge** für drei weibliche Stimmen mit Clavierbegleitung. (Herrn Director Jul. Stern in Berlin gewidmet.) Partitur und Stimmen. Heft I. II. à 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Heft I.

Nr. 1. Herbsttage: »Verkühlet ist das Sommers Brand«, von L. Issleib.
- 2. Viele Grüsse: »Ich sende zu dir hin so viele Grüsse«, von P. Heyse.
- 3. Frühlingsgeläut: »Schneeglöckchen, Schneeglöckchen«, von P. J. Immergrün.
- 4. Gefangen: »Vöglein, will mir doch vor Weh«, von P. J. Immergrün.

Heft II.

Nr. 5. Die Kapelle: »Unter schattigen Bäumen steht eine freundliche Kapelle«, von Jul. Sturm.
- 6. Frau Kukuk: »Der Kukuk hat ein einzig Lied«, von Jul. Sturm.
- 7. Volkslied: »Hier ist die Stelle, hier ist der Platz«, von P. J. Immergrün.
- 8. Mailied: »Eine Lerche hoch in der klaren Luft«, von W. Fischer.

---

[142] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

SONATE

für Pianoforte zu vier Händen

von

ALBERT DIETRICH.

Op. 19.

Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

SINFONIE

(D moll)

für grosses Orchester

von

Albert Dietrich.

Op. 20.

Partitur 5 Thlr. 25 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr. 15 Ngr.

[143] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

RONDO

(A dur)

für das Pianoforte

componirt von

JOSEPH HAYDN.

Pr. 12½ Ngr.

ADAGIO

(E dur)

für das Pianoforte

componirt von

Franz Schubert.

Pr. 12½ Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 14. September 1870. **Nr. 37.** V. Jahrgang.

Händel's Passion noch einmal.

B. G. Der □-Aufsatz in Nr. 31 dieser Zeitung bedauert, dass die beiden Passionen Händel's noch nicht durch Aufführungen so bekannt geworden sind wie die Bach'schen. Einem solchen Bedauern kann ich mich völlig anschliessen; ich würde, vom musikalischen oder musikhistorischen Standpunkte aus, auch eine Aufführung der ersten (kleinen), von Chrysander in das Jahr 1704 gesetzten Händel'schen Passion willkommen heissen, welche der Verfasser jenes Aufsatzes als ein »jugendliches Product« nicht weiter befürworten will, obwohl ihm die milde Schönheit einzelner dort vorkommenden Nummern sicherlich bekannt ist. Bleiben wir indess bei der zweiten, jedenfalls viel bedeutenderen Passion von 1716 stehen. Der Aufsatz in Nr. 31 stellt sie den Bach'schen Passionen als mindestens ebenbürtig zur Seite und glaubt an eine parteiische Bevorzugung Bach's vor Händel, indem er unter Anderem sagt: »Leider hat schon an vielen Orten unseres deutschen Vaterlandes, welche für Mittelpunkte edlerer Kunstpflege gelten, die Vorliebe für den einen Meister [Bach] die schlimme Folge gehabt, dass man sich von dem andern ganz oder fast ganz abwendete«. Wenn es wirklich Parteinahmen dieser Art giebt, so wären sie halb traurig, halb lächerlich; jeder wahre Kenner beider Meister bleibt davon unberührt. Gerade im vorliegenden Fall aber kann von einer Zurücksetzung Händel's aus Vorliebe für Bach gar keine Rede sein. Die Gründe, warum die Händel'sche Passion bisher gegen die Bach'schen nicht aufkommen konnte, und warum sie auch in Zukunft — so sehr ihre jeweilige Vorführung zu wünschen ist — eine Bach'sche nicht völlig wird ersetzen können, liegen auf ganz anderen Seiten. Indem ich diese Gründe hier darzulegen versuche, möchte ich die »Singvereine und ihre Leiter« gegen die in jenem Aufsatz erhobene Anklage vertheidigen. Der in meinem Wohnort Stuttgart bestehende Verein für Kirchenmusik wird übrigens von der Anklage gar nicht betroffen: denn der Verein hat am Charfreitag des Jahres 1867 die Händel'sche Passion von 1716 wirklich aufgeführt, und wenn ich noch erwähne, dass ich selbst mir einigen Antheil an dem Zustandekommen jener Aufführung zuschreiben darf, so geschieht es lediglich, um meine vollkommene Unbefangenheit in dieser Frage zu beweisen. *)

Mit der Ansicht, Händel's Passionsmusik könne denselben tiefen Eindruck hervorbringen wie eine Bach'sche, ja an gewissen Stellen einen noch tieferen, dürfte der geehrte Verfasser des Aufsatzes in Nr. 31 ziemlich vereinzelt stehen. Auch der begeistertste Verehrer Händel's wird einräumen können, dass jene Kraft, welche die späteren Oratorien schuf, im Jahre 1716 bei Händel noch nicht ausgereift war. Wir wollen dies aber ganz beiseite lassen, sogar annehmen, ein Theil des Publikums werde das Rührende in Händel's Musik besser empfinden als das Gewaltige und Erschütternde bei Bach. Gleichwohl wird das Publikum im Ganzen durch die Händel'sche Passion weniger angeregt. Ehe ich die ausserhalb der Musik liegende Ursache bespreche, muss ich die Bemerkung einschalten, dass ich nicht ein Concertpublikum vor Augen habe; bekanntlich kommt eine Passionsmusik nicht zu beliebiger Zeit im Concertsaale zur Aufführung, sondern in der Regel während der Charwoche und meist in der Kirche, also vor einem Publikum, welches nicht einzig auf musikalischen Genuss ausgeht, sondern zugleich Erbauung sucht. Auch wer sich nicht gerade als Glied einer frommen Gemeinde fühlt, wird doch dem Werke eine Stimmung entgegenbringen, welche jede Abweichung vom Ernste der biblischen Darstellung wie eine Störung empfindet. Hier nun gereicht in der Anlage der von Händel benutzten Textdichtung Das, was der Aufsatz in Nr. 31 »dramatisch« nennt und als Vorzug vor den Texten der Bach'schen Passionen bezeichnet, dem Eindruck des Werks zum Nachtheil. Niemand nimmt Anstoss daran, dass Oratorien alttestamentliche Gestalten in dramatische Handlung eintreten lassen; bedenklicher aber ists, die Hauptpersonen des neuen Testaments, insbesondere der Leidensgeschichte, dramatisch verarbeitet zu sehen. Wenn in den Bach'schen Passionen Jesus einfach die in den Evangelien ihm zufallenden Bibelworte singt, so ist dies nicht im Geringsten zu beanstanden; auch das in Händel's Passion vorkommende Duett zwischen Jesus und Maria hat noch nichts Verletzendes; dagegen wirkt es zum mindesten sehr erkältend, wenn in der Händel'schen Passion Jesus sich in ein Zwiegespräch mit der »Tochter Zion« einlässt, und die frostige Wirkung würde selbst bei weniger abgeschmack-

*) Die Thätigkeit des genannten Stuttgarter Vereins, welcher mit seltener Selbständigkeit die aufzuführenden Werke wählt und eine ganze Reihe von Oratorien, Cantaten, Motetten und anderen Chorstücken vorgeführt hat, die den meisten Vereinen kaum dem Namen nach bekannt sein dürften, wird uns hoffentlich der Verfasser des obigen Aufsatzes einmal eingehender schildern. *D. Red.*

ten Textworten fühlbar bleiben.*) Schlimmer steht es mit Petrus und Judas; sie gebehrden sich nicht sowohl »dramatisch« als theatralisch, zuweilen geradezu komödiantisch. Daran trägt freilich nicht Händel die Schuld, sondern der Textdichter Brockes; auf Händel's Rechnung kommt nur, dass — einem modernen Ohre ziemlich befremdlich — Judas Alt singt (im Umfang von bis), mithin von einer weiblichen Stimme repräsentirt werden muss. Ich meines Theils finde, im Hinblick auf die Zeit und auf bekannte Männerrollen für Alt in Händel'schen Oratorien, hieran nichts auszusetzen; wer aber dieselbe subjective Beurtheilung, welche den Verfasser des Aufsatzes in Nr. 31 zu eigenthümlichen Ausstellungen an Bach's Johannis-Passion bewogen hat, auf Händel's Passion übertragen wollte, der müsste eigentlich tadeln, dass Händel den Verräther nicht mit einem richtigen Bösewichtsbasse ausstattete.

Alles Bisherige aber ist in der Voraussetzung gesagt, dass vor dem Versuche einer öffentlichen Aufführung eine sorgfältige Ueberarbeitung des Textes vorgenommen worden sei. Andernfalls wäre an eine Aufführung überhaupt nicht zu denken; die ganz unveränderte Beibehaltung der von Brockes gelieferten Dichtung ist absolut unmöglich, und hierin ist wohl die entscheidende Ursache zu suchen, warum man sich nicht an Vorführungen des Werkes wagt. Der □-Aufsatz urtheilt sehr mild, wenn er vom Texte blos sagt, dass »dessen Poesie freilich oft im Einzelnen gegen die Würde des Gegenstandes sich versündigt«. Wer die ganze Dichtung durchliest, wird zugestehen müssen, dass dieselbe für die Gegenwart eine fast ununterbrochene Kette von Geschmacklosigkeiten darstellt. Was die Zeitgenossen des einst gefeierten Brockes für geistreich nahmen, erscheint uns heute in hohem Grade gespreizt, gesucht, widerwärtig, öfters ganz unausstehlich. Wir vertragen nicht mehr, und am allerwenigsten bei einem solchen Stoff, das witzelnde Spielen mit Worten, Bildern und Parallelen; wir wenden uns mit Unbehagen ab von der bombastischen Blut- und Eiterpoesie (»des Lasters Eiterbeulen«, das »von Eiter nasse Haar« Jesu über dem »beulenvollen Scheitel« etc.). Die wenigen Stellen des Brockes'schen Gedichts, welche nachher in den Text zur Johannis-Passion aufgenommen wurden, gehören zu den unschuldigsten; dennoch hat man schon damals vor ihrer Aufnahme einige Epuration erforderlich befunden. Dass Brockes seinen Text durchweg in gereimten Versen gab, also auch die evangelische Erzählung überall versificirte, kann diesem nicht zum Lobe gereichen; ein ernster Sinn, besonders ein religiös gestimmtes Gemüth, zieht die schlichte Sprache Luther's bei Johannes oder Matthäus dem gekünstelten Reimgeschlinge vor. Das einzige Erquickliche am ganzen Text bilden die Worte zu den Choralen, da Brockes hiefür statt eigener Erzeugnisse Strophen aus alten Kirchenliedern verwendet hat. Gegen den treuherzigen Ton dieser Lieder sticht dann freilich die gedunsene Schwulst der Perrückendichtung doppelt grell ab. Beispiele sind schwer auszuwählen, wegen zu grosser Fülle; doch müssen einige mitgetheilt werden. Zunächst ein paar Proben von den häufig vorkommenden Allusionen durch Doppelgebrauch eines Wortes. Da heisst es: »Der Gott, dem alle Himmelskreise, | dem aller Raum zum Raum zu klein« etc.; oder: »Dem Leben sprecht ihr 's Leben ab, | des Todes Tod soll durch euch sterben!« Beispiele von symbolischen Ausdeutungen und breitgesponnenen Bildern mag die Geiselung liefern. Die »gläubige Seele« singt: »Ich seh' an einen Stein gebunden | den Eckstein, der ein Feuerstein | der ew'gen Liebe scheint zu sein; | denn aus den Ritzen seiner Wunden, | weil er die Gluth im Busen trägt, | seh' ich, so oft man auf ihn schlägt, | so oft mit Strick und Stahl die Schergen auf ihn dringen, | aus jedem Tropfen Blut der Liebe Funken springen«. Etwas später: »Schau, wie die Mörder ihm auf seinem Rücken pflügen! | wie tief, wie grausam tief sie ihre Furchen ziehn, | die er mit seinem Blut begiesset, | woraus der todten Welt des Lebens Ernt' entspriesset«. Gleich darauf ist der Rücken nicht mehr ein Ackerfeld, sondern: »Dem Himmel gleicht sein buntgestriemter Rücken, | den Regenbögen ohne Zahl | als lauter Gnadenzeichen schmücken, | die (da die Sündfluth unsrer Schuld verseiget) | der holden Liebe Sonnenstrahl | in seines Blutes Wolken zeiget«. Als Beispiele vermeintlicher Kraftsprache seien ein paar Ergüsse der »Tochter Zion« citirt. Ihre Anrede an die Dornenkrone beginnt: »Verweg'ner Dorn! barbar'sche Spitzen! | verwildert Mordgesträuch, halt' ein!« und endet: »Doch der verfluchte Strauch ist taub. | Hör', wie mit knirschendem Geräusch | sein Drachenzähnen gleiches Laub | durchdringet Sehnen, Adern, Fleisch!« Wo der Evangelist das Anspeien des Heilands erzählt, ruft sie: »Schäumest du, du Schaum der Welt? | Speit dein Basilisken-Rachen, | Brut der Drachen, | dem, der alle Ding' erhält, | Schleim und Geifer ins Gesicht, | und die Höll' verschlingt dich nicht?« Auch die »dramatische« Haltung der Hauptpersonen ist durch Beispiele zu illustriren. Jesus schickt seinem Gebet am Oelberg folgende Motivirung voraus: »Mich drückt der Sünden Centnerlast, | mich ängstiget des Abgrunds Schrecken, | mich will ein schlammigter Morast, | der grundlos ist, bedecken. | Mir presst der Höllen wilde Gluth | aus Bein und Adern Mark und Blut«. Bei der Gefangennehmung Jesu feuert sich Petrus zur Abwehr an: »Gift und Gluth, | Strahl und Fluth, | ersticke, verbrenne, zerschmettre, versenke | den falschen Verräther voll mördrischer Ränke! | Man fesselt Jesum jämmerlich, | und keine Wetter regen sich? | Auf denn, mein unverzagter Muth, | wirf diesen Frevler in sein Blut, | weil es nicht thut | Gift und Gluth, | Strahl und Fluth!« Als Petrus nach dreimaliger Verleugnung den Hahn krähen hört, macht sein Reuegefühl sich Luft: »Welch ungeheurer Schmerz bestürmet mein Gemüth! | Ein kalter Schauer schreckt die Seele; | die wilde Gluth der dunkeln Marterhöhle | entzündet schon mein zischendes Geblüt; | mein Eingeweide kreischt auf glimmen Kohlen; | wer löschet diesen Brand? wo soll ich Rettung holen? | Heul', du Schaum der Menschenkinder, | winsle, wilder Sündenknecht! | Thränenwasser ist zu schlecht, | weine Blut, verstockter Sünder!« Noch drastischer schildert Judas seine Reue: »O was hab' ich verfluchter Mensch gethan! | Rührt mich kein Strahl? will mich kein Donner fällen? | Brich, Abgrund, brich, | eröffne mir die düstre Bahn zur Höllen! | Doch sieh, die Höll' erstaunt ob meinen Thaten, | die Teufel selber schämen sich; | ich Hund hab' meinen

*) Auf die Erzählung des Evangelisten, dass Jesus vor Pilatus die letzte Frage nicht mehr beantwortete, folgt dieser Wechselgesang. (Tochter Zion) »Sprichst du denn auf dies Verklagen | und das spöttische Befragen, | ewig Wort! kein einzig Wort?« (Jesus) »Nein! ich will euch jetzo zeigen, | wie ich wiederbring' durch Schweigen, | was ihr durch's Geschwätz verlort.« Dass diese Unterhaltung keine glückliche Erfindung ist, hat auch Herr Russel Martineau, welcher für die Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft eine englische Uebersetzung des Textes beigab, erkannt und desshalb an Jesu Stelle der Tochter Zion die »gläubige Seele« gegenübergestellt, unter entsprechender Modification des Textes.

Gott verrathen«. An dieses Recitativ schliesst sich die Arie: »Lasst diese That nicht ungerochen, | zerreisst mein Fleisch, zerquetscht die Knochen, | ihr Larven jener Marterhöhle! | Straft mit Flammen, Pech und Schwefel | meinen Frevel, | dass sich die verdammte Seele | ewig quäle!« In dem nun folgenden Recitativ kommt die Stelle vor: »Die Sterne werden zu Kometen, | mich Scheusal der Natur zu tödten«; und der Schluss lautet: »Was fängst du denn, Verzweifelter, verdammter Mörder an? | Eh' ich mich soll so unerträglich kränken, | will ich mich henken«. Damit verschwindet Judas vom Schauplatz; die Worte seines »Abgangs« können nicht anders als komisch wirken.

Ist es zu verwundern, dass »Leiter von Singvereinen«, wenn sie Händel's Partitur durchgehen und solche Poesie finden, bei aller Würdigung der Musik sich abschrecken lassen? Sehr treffend charakterisirt Chrysander die Dichtung »als ein Denkmal aus einer verkommenen Zeit, die sich das Leiden des Heilands in der herbsten Gestalt abschilderte und dann in vornehmer Gesellschaft ein Vergnügen daran empfand«. Wie anders aber die Musik! Während die hochgestelzten Textphrasen uns am Dichter den warmen Herzschlag vermissen und eitles Streben nach Selbstverherrlichung argwöhnen lassen, spricht aus der Composition überall das ächte Gefühl, die Versenkung in den erhabenen Stoff. Manche Arien sind von solcher Innigkeit, dass man darüber auf Augenblicke sogar die Verschrobenheit des Textes vergessen kann, — freilich nur auf Augenblicke; nachher empfinden wir den Contrast zwischen dieser Verschrobenheit und jener Innigkeit um so schärfer. Ohne Zweifel ist es ein Verlust, wenn Händel's Werk blos von Partiturlesern oder von Einzelnen am Clavier genossen, nicht in voller Darstellung von Vielen gehört wird. Nur Eines könnte den richtigen Genuss und die gerechte Beurtheilung des Werkes beeinträchtigen: die Vergleichung mit Bach. Wer Händel's Passion empfehlen will, sollte nicht diese Vergleichung provociren, vielmehr vor ihr als einer unbilligen warnen, am wenigsten die Händel'sche Composition durch eine mäkelnde Kritik der Bach'schen Passionen zu heben versuchen. Hält man durchaus eine Folie für nöthig, so mag man etwa Graun's »Tod Jesu« hiezu benutzen, nur nicht eine von den grossartigsten Schöpfungen Bach's, der, so lange man blos Passionen vergleicht, ungefähr um eben so viel über Händel steht als Händel über Graun. Die unerquickliche und in absolutem Sinne gar nicht zu beantwortende Frage, ob nach der Gesammterscheinung Bach oder Händel der Grössere sei, bleibt ja hier ganz ausser Spiel. Händel hatte bis 1716 nur wenig kirchliche Musik geschrieben, sich vorzugsweise als Operncomponist gefühlt und bewährt; die Passion von 1716 war die erste in grösserem Maassstab angelegte Arbeit auf dem Gebiete der geistlichen Musik, zu welchem er sich auch später (wenn man von Compositionen geringeren Umfangs, unter denen gerade die bedeutendsten doch eigentlich Gelegenheitscompositionen waren, absieht) nur noch im »Messias« zurückgewandt hat, da bekanntlich die übrigen Oratorien nicht unter den strengeren Begriff geistlicher oder kirchlicher Musik fallen. Demnach hat in der Passion der damals 31jährige Händel nicht eines seiner Hauptwerke geschaffen, nicht ein Werk, welches uns den eigentlichen Genius des Meisters in voller Entfaltung zeigt, während Bach in seinen beiden Passionen und der H moll-Messe auf dem Höhenpunkte seiner Kraft und frommen Begeisterung steht. Unter solchen Umständen dürfte selbst der eifersüchtigste Händel-Enthusiasmus sich darüber beruhigen, dass der Händel'schen Passion die Stellung neben und über einer Bach'schen nicht eingeräumt werden kann; dem Componisten des Messias, der prächtigen Oratorien, der reizenden italienischen Opern wird damit nicht im geringsten zu nahe getreten, und auch seine Passion verliert an ihrem grossen Werthe nichts durch die Thatsache, dass sie nicht gerade die höchste ihrer Gattung ist.

Um in Stuttgart die Aufführung zu ermöglichen, wurde zuvörderst der Text soweit thunlich purificirt. Die abenteuerlichen Locken und Wülste der Allonge-Perrücke, unter welcher der pompöse Hamburger Rathsherr einherschreitet, dahin zu beschneiden und zurecht zu kämmen, dass der Dichter weder in moderner Frisur noch in einem für unser Auge unerträglichen Aufputz erscheint, war keine leichte Arbeit; wer sich ihr um der Händel'schen Composition willen unterzog, den kann der Verdacht nicht treffen, er unterschätze diese Composition. Bei einer solchen Ueberarbeitung muss das Rohe und Ekelhafte, das unnatürlich Gezierte und pathetisch Närrische beseitigt werden, und doch soll die Färbung jener Zeit im Allgemeinen gewahrt bleiben; auch darf man, wegen naher Beziehungen der Musik auf die Gedanken und Worte der Verse, nicht an eine ganz selbständige Umdichtung einzelner Strophen gehen. Zuweilen verlangt die Musik, dass ein bestimmtes Wort an bestimmter Stelle beibehalten oder wenigstens durch eines von ganz ähnlicher Bedeutung ersetzt werde. Ist man hierin nicht vorsichtig, so kann der specifische Sinn einer Compositionsstelle verdeckt werden, wie ein Beispiel aus Bach's Johannis-Passion zeigen mag. Die zweite Arie derselben hat in der Partiturausgabe von Trautwein (Berlin, 1831) den Text: »Ich folge dir gleichfalls, mein Heiland, mit Freuden, | und lasse dich nicht, | mein Leben, mein Licht; | mein sehnlicher Lauf | hört eher nicht auf, | bis dass du mich lehrest geduldig zu leiden«. Dieser Text ist auch in den Ulrich'schen Clavierauszug aufgenommen. Der ursprüngliche, in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft wiederhergestellte Text lautet: »Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten, | und lasse dich nicht, | mein Leben, mein Licht! | Beförd're den Lauf | und höre nicht auf | selbst an mir zu ziehen, zu schieben, zu bitten!« Der wohlmeinende Ueberarbeiter für Trautwein hat nicht bemerkt, dass Bach zweimal das »Ziehen und Schieben« durch eine sehr charakteristische, drängende Figur auf den betreffenden Worten zeichnen wollte, und dass mit dieser Figur die im veränderten Text auf sie fallenden Worte »geduldig leiden« einen Widerspruch bilden.

Meines Wissens steht bis jetzt Stuttgart mit Aufführung der Händel'schen Passion allein. Sollen Aufführungen an anderen Orten nachfolgen, so könnte solchen ein wesentlicher Vorschub geleistet werden, wenn die Händel-Gesellschaft zu ihrer XV. Lieferung nachträglich eine Beilage geben wollte, enthaltend den ursprünglichen Text und daneben eine von ihr für brauchbar erachtete Ueberarbeitung, sei es die Stuttgarter oder eine neu gefertigte. Eine Beilage dieser Art würde ein Seitenstück bilden zu den Textblättern, welche bei den von der Gesellschaft gelieferten Oratorienbänden am Eingang der Partitur stehen.*)

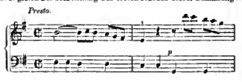
*) Den in Stuttgart zur Aufführung gelangten, von dem Herrn Verfasser herrührenden gereinigten Text finde ich sehr gelungen und werde mich daher bemühen, denselben bald zum Druck zu befördern. *Chr.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Carl Philipp Emanuel Bach's Clavier-Sonaten, Rondos und freie Fantasien für Kenner und Liebhaber. Neue Ausgabe von **E. F. Baumgart.** Vollständig in sechs Sammlungen. Fünfte Sammlung. Subscriptionspreis $1\frac{2}{3}$ Thlr. 43 Seiten in Fol. Breslau [jetzt Leipzig], Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

Die schöne Ausgabe des Herrn Dr. Baumgart von der letzten und grössten Sammlung, welche der »Hamburger Bach« für das Pianoforte veranstaltete, schreitet ihrem Ende entgegen. Das vorliegende fünfte Heft erschien vor einiger Zeit und das sechste, welches die Collection beschliesst, wird auch wohl nicht mehr lange auf sich warten lassen. Bach liess diese Sammlung in den Jahren 1779 bis 1787 erscheinen, zwar in Leipzig, aber »im Verlage des Autors«. Am Ende eines langen Lebens, welches ihm alles gebracht hatte, nur keine Reichthümer, musste er um so mehr bedacht sein, aus den veröffentlichten Compositionen für die Seinigen den möglichsten Erwerb zu ziehen. Der damalige deutsche Musikverlag befand sich in einem kläglichen Zustande, wirkliche kaufmännische Unternehmer fehlten fast ganz, wusste man doch nicht einmal, auf welche Weise man Musik publiciren wollte, durch Musikstich oder durch Typendruck; die Engländer, und namentlich die Franzosen, waren uns hierin weit voraus. Bach's Sammlung erschien im Typendruck, wie alles was damals in Leipzig herauskam, und man muss gestehen, dass derselbe, was Deutlichkeit anlangt, nichts zu wünschen übrig lässt; auch eine gewisse Zierlichkeit und Angemessenheit, namentlich für Lieder, kann man den damaligen Erzeugnissen der Leipziger Musikpresse nicht absprechen, denn Breitkopf that alles Mögliche, um seine »Erfindung« im besten Gewande erscheinen zu lassen. Aber eine wirkliche Schönheit war dabei nicht zu erzielen trotz der bedeutenden Kosten, und Bach erscheint hier nun unter der Vorsorge seines neuen Herausgebers und durch die Liberalität eines kunstsinnigen Verlegers in einem viel schmuckeren Kleide. Mögen unsere gebildeten Clavierspieler nicht säumen, ihn in diesem bei sich heimisch zu machen!

Die fünfte Sammlung enthält zwei Sonaten, zwei Rondos und zwei Fantasien; die noch ausstehende sechste desgleichen. Sobald letztere erschienen ist, werden wir ausführlicher auf das Ganze zurückkommen. Am Ende der ersten Fantasie der fünften Sammlung erscheint der bei Bach seltene Fall, dass nur Ober- und Unterstimmen ausgeschrieben sind und die Harmonie durch Bezifferung angedeutet ist. Der Herausgeber hat die Mittelstimmen in kleineren Noten angegeben und den betreffenden Gegenstand unlängst eingehend in dieser Zeitung zur Sprache gebracht. Die dilettantische Vorstellung, dass es in Bach's Absicht gelegen habe, auch alle nicht bezifferten, uns auf den ersten Blick leer erscheinenden Stellen *ad libitum* mit volleren Griffen auszustatten, entsteht leicht, wenn man Bach als den Vater des modernen Clavierspiels rühmen hört, oft von denen, die kaum eine Note von ihm sahen, wenn man erfährt, welche hohe Meinung Haydn Mozart und fast alle musikalischen Grössen der Zeit von ihm hegten und wenn man daraus schliesst, solche Lobsprüche müssten sich gründen auf leicht eingehende effectvolle Werke. Blickt man dann auf seine Musik und gewahrt eine dünne sperrige Zweistimmigkeit, wie z. B. gleich bei dem Anfang des ersten Stückes dieser Sammlung:





so liegt unseren durch Massengriffe verwöhnten Ohren und Fingern allerdings die Versuchung nahe, hier zu füllen. Aber wer ein wenig mit Geschmack und künstlerischem Verstand begabt ist, muss bald entdecken, dass alle solche Füllung nur vom Uebel wäre und dass es hier lediglich darauf ankommt, den Bass recht deutlich und vielsagend, die Oberstimme markirt und in freiem Schwunge zur Geltung zu bringen. Wer so fortfährt und wirklich studirend diese Tonstücke einübt, der wird einen grossen Genuss daran haben und für einen echt claviermässigen Vortrag Unschätzbares daraus lernen können. Aber mit der Vorstellung, dass es sich hier um Werke handle, deren Schönheit so leicht kenntlich und deren allgemeine Wirkung so sicher sei, wie bei den Producten unserer grossen Sonatenmeister, muss man nicht an diese Sammlung und überhaupt nicht an etwas hinan treten, was den Namen Bach führt. Denn auch Philipp Emanuel Bach war wohl berühmt und laut gepriesen, aber eigentlich nie populär. Oft hat man ihn neuerdings als einen dem Sebastianischen Wesen halb abtrünnig Gewordenen bezeichnet, und doch ist es unzweifelhaft, dass er als Künstler durchaus Theil hat an den specifisch Bach'schen Eigenthümlichkeiten, zu deren Kennzeichen es gehört, dass sie aus innerem Bewusstsein nie allgemein geschätzt werden können, ohne dass sie dadurch von ihrem Werthe irgend etwas verlören. Bach selbst äusserte einmal: »Mich deucht, die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Clavierspieler nie durch blosses Poltern, Trommeln und Harpeggiren, wenigstens bei mir nicht«. Aber dieser Ausspruch sagt noch wenig, denn es handelt sich eben darum, auf welche Weise, durch welche Mittel er selber die Herzrührung bewerkstelligte oder, mit anderen Worten, in welchem Verhältnisse die Tonmittel bei ihm stehen. Hierbei erst kommt die Eigenthümlichkeit zu Tage. Edel ist alles, was Ph. E. Bach schreibt und insofern kann man gern Burney beistimmen, wenn er meint, seine (Clavier-) Compositionen könnten einen Gradmesser des Geschmacks abgeben für junge Musiker je nachdem sie sie zu schätzen oder nicht zu schätzen wüssten. »Freilich — setzt Gerber hinzu — ist es kein Wunder, dass sie, theils wegen den ganz besondern eigenthümlichen Geschmack ihres Verfassers, theils wegen den itzigen allgemeinem Hangs zum komischen, nicht allgemein Beifall erhalten: Aber wäre es möglich gewesen, dass sie jeder seiner Gegner vom Verfasser selbst, auf seinem Silbermannischen Klaviere, hätte vortragen hören können, er würde bald mit der Bachischen Musik ausgesöhnt worden sein«. Eine sorgsame Ausführung ist, wie man nach dem Vorbemerkten sich leicht sagen kann, die Hauptsache und die einzige Schwierigkeit bei Bach's Claviermusik. Wer hierin sicher gehen will, dem empfehlen wir die Abhandlung des Herausgebers über den Vortrag und die richtige Ausführung der hier in Betracht kommenden Verzierungen. Sie ist als Vorrede der ersten Sammlung beigegeben, kann aber für 10 Sgr. auch apart bezogen werden.

L. van Beethoven's sämmtliche **Clavier-Sonaten.** Neue revidirte Ausgabe, mit einem Vorworte versehen von Ferdinand Hiller. Billigste Einzel-Ausgabe. Breslau [jetzt Leipzig], Verlag von F. E. C. Leuckart. (Const. Sander.) In Folio.

Welche von den Gesammtausgaben der Beethoven'schen Sonaten die billigste sei, können wir nicht sagen und würde

ohne Zweifel eine eingehende Untersuchung erfordern, denn in aller Herren Ländern sind jetzt »billigste und beste« Gesammtausgaben erschienen, die meisten von namhaften Musikern wenn auch nicht durch persönliche Sorgfalt edirt doch mit einem Herausgeber-Namen versehen, so dass bald jeder bekannte Musiker seine besondere Ausgabe von diesen Sonaten besitzen wird, wie solches bei den Verlagshandlungen — grossen und kleinen, deutschen und ausserdeutschen — schon längst der Fall ist. Alle diese können dreist versichern, ihre Ausgabe sei die beste und billigste und correcteste (oder »ganz correct«, wie C. F. Peters auf französisch zu versichern pflegt), denn wer wird sich die Mühe nehmen einen erschöpfenden Vergleich anzustellen und wer wird namentlich die Correctheit untersuchen? — Was aber die billigste Einzelausgabe anlangt, so glauben wir dem Verleger der hier angezeigten Edition gern, dass die seinige hierin den Vorrang beanspruchen dürfe. Die Preise variiren zwischen 1 Sgr. (Nr. 37) und 12½ Sgr. (Nr. 29), die Mehrzahl der Stücke kostet 3, 4 und 5 Sgr. Mehr kann man nicht verlangen. Auch ist die Ausstattung gut, und was uns besonders zusagt, ist, dass der Verleger nicht das durch die billigen Ausgaben eingebürgerte Pariser Octav, sondern das gewöhnliche Musikfolio gewählt hat, welches für den Vortrag doch weit angenehmer ist; man braucht seltener zu wenden und hat eine bequemere Note. Musikstücke, wie diese, die beständig für den häuslichen Gebrauch bereit liegen, wird man auf die Dauer nicht in der Form von Augenpulver ertragen. Das Vorwort von Herrn Ferdinand Hiller ist einzeln für 2 Sgr. zu beziehen; es liest sich recht angenehm, die Ausgabe würde aber ohne dieses Vorwort keinen geringeren Werth haben, und sie darf Jedem empfohlen werden.

Armonia. Auserlesene Gesänge für Alt oder Mezzo-Sopran herausgegeben von **A. G. Ritter.** Magdeburg, Verlag der Heinrichshofen'scheu Musikalienhandlung. Band VII oder Nr. 49 bis 55. Pr. 1 Thlr.

Mit dem 7. Heft scheint die Collection geschlossen zu sein. Alle 7 Bände zusammen sind für 5⅚ Thlr. zu beziehen. Die »Armonia« hat eine weite Verbreitung gefunden und verdient dieselbe vollkommen. Fast sämmtliche Gesänge gehören dem 18. Jahrhundert an. Vertreten sind darin S. Bach (8), Ph. E. Bach (1), Ferd. Bartoni (1), Caselli (1), G. Cozzi (1), Durante (1), Ferrandini (1), Foschi (1), Gluck (5), Graun (2), Händel (16), L. Leo (2), Leon. Vinci (1), Marcello (2), Mozart (1), A. Mühling (1), Pergolese (3), Righini (1), Rolle (1), A. Scarlatti (2), A. Stradella (1) und Telemann (2) — also Italiener und Deutsche fast zu gleichen Theilen: ein gerechtes Verhältniss, wenn man bedenkt, dass die Musik beider Länder sich im vorigen Jahrhundert so ziemlich die Waage hielt. Mit Händel ist zugleich England, mit Gluck Frankreich einigermaassen vertreten, doch wären immerhin einige Nummern von damaligen englischen und französischen Tonsetzern (z. B. Purcell und Arne, Lully und Rameau) willkommen gewesen. Man muss indess erwägen, dass derartige Sammler für das Bedürfniss des grossen Publikums nicht Schnitter, sondern nur Aehrenleser sein können. Nur was auf andere Weise bereits bekannt und beliebt geworden ist, erwartet man hier wieder zu finden, nicht selbständig Erforschtes aus bisher unerschlossenen Quellen. Doch hat Herr Musikdirector Ritter manches schöne Stück aufgelesen, was nicht gerade auf der breiten Heerstrasse liegt und Manchem unbekannt sein dürfte. Bei seiner grossen ausgebreiteten Kenntniss der älteren Musik, in welcher er vorurtheilslos das Gute aller Schulen, Richtungen und Ausdrucksweisen zu schätzen weiss, würde er sicher noch mehr dieser Art aufgenommen haben, wenn nicht, wie gesagt, der Zweck solcher Sammlungen dem Herausgeber gewisse enge Grenzen steckte.

Musikfest in Birmingham.

Das alle drei Jahre hier stattfindende Musikfest begann am Dienstag den 30. August. Es ist das dreizehnte der Reihenfolge und wurde in dem musikalischen Theile grösstentheils von Herrn Costa, oder wie er jetzt heisst Sir Michael, dirigirt.*) Präsident des Festes war der Graf (Earl) Bradford. An Solosängern waren da: die Damen Lemmens Sherrington, A. J. Sutton, Ilma di Murska, Miss Wynne, Patey nebst Fräul. Tietjens und Drasdill, die Herren Sims Reeves, Vernon Rigby, Santley, Mason, Briggs, Smythson, Signor Foli und Mr. Cummings, die Pianistin Arabella Goddard, etc. Gegeben wurde Mendelssohn's Elias, das hier bekanntlich so ungemein populäre Oratorium, welches überdies in Birmingham das Licht der Welt erblickte, wo der Componist es vor 24 Jahren ebenfalls im August an einem dieser Musikfeste zuerst dirigirte. Es war ein Werk für den englischen Geschmack, das zeigte gleich diese erste Vorführung. »Der Klang des Orchesters und der ungeheuren Orgel (schreibt M. darüber an Frau Frege nach Leipzig) verbunden mit den starken Chören, die mit aufrichtiger Begeisterung sangen, der gewaltige Widerhall in dem wunderschönen Riesensaale —, ein vortrefflicher englischer Tenorsänger [der junge Sims Reeves], — Staudigl, der sich alle Mühe gab und dessen Talente und Tugenden Sie ja wohl kennen, ausserdem noch ein paar recht gute zweite Sopran- und Alt-Solos, — das Alles nun mit besonderem Zug und grosser Frische und Lust Musik machend, und neben der grössten Stärke auch die schönsten Pianos herausbringend, die ich noch je von solchen Massen gehört habe, dazu ein empfängliches, freundliches, mäuschenstilles oder jubelndes Publicum, das ist wohl des Guten genug für eine erste Aufführung. Auch habe ich eine solche in meinem Leben nicht besser, ja noch nicht so gut gehört, und ich zweifle fast, ob ich je dergleichen wieder werde hören können, weil eben so vielerlei Günstiges gerade hier zusammentraf.« Das damals von Mendelssohn den Aufführenden wie den Zuhörern gespendete Lob können wir mit vollem Recht auch noch jetzt, auch für diese letzte Aufführung in Anspruch nehmen. Es ging so ziemlich Alles ganz vortrefflich und die Chöre meinte man lange nicht so schön hier singen gehört zu haben. Bei den Meisten hat die Musik auch noch ihre frische Anziehungskraft bewahrt und es wird in den Kreisen unserer Musiker und Musikfreunde nur sehr Wenige geben, die nicht davon überzeugt sind, dass dieses schöne Oratorium den hohen Rang, welchen es gegenwärtig hier einnimmt (nämlich neben oder unmittelbar nach, in der Idee einiger Heisshlütiger aber über dem Messias), auf die Dauer behaupten könne. Wie sollte es auch! Beruht doch die ganze Oratoriencomposition der heimischen Meister fast ausschliesslich auf Mendelssohn und ⁹⁄₁₀ davon auf dem Elias! Dass dieser Elias Mendelssohn's Hauptwerk sei, wie er eigentlich sein letztes war, daran zweifelt hier niemand, während in Deutschland von Anfang an der Paulus das beliebteste Werk war und auch wohl noch gegenwärtig ist, denn sonst begreife ich nicht, wie man drüben behaupten kann (was neulich z. B. noch von Devrient geschehen ist), Mendelssohn habe mit dem Elias einen Rückschritt gemacht. Die Sache ist doch sehr ein-

*) Costa hat seine Antheilnahme an dem gegenwärtigen Kriege durch die Composition eines der neuen deutschen Kriegslieder documentirt. Bei Lamborn Cock & Co. in London erschien soeben: *Germany' new National Hymn „All honour to the king!" Solo and Chorus. The Music by Sir Michael Costa, With English and German Words.* Partitur 6 s. (2 Thlr.), Clavierauszug 3 s. (1 Thlr.). *D. Red.*

fach. In Deutschland, hauptsächlich angeregt durch Bach's Cantaten und Passionen und daneben durch die deutschen Oratorien, die den Cantaten immer sehr ähnlich waren, brachte er den Paulus zu Stande, — und in oder für England, wo er von der festeren und grösseren Form des englischen d. h. eigentlich des Händel'schen Oratoriums nähere Anschauung bekam, wurde der Elias geschaffen. Wie sollte nun nicht jedes Land das besonders schätzen, was im Anschluss an eine ihm liebgewordene Kunstweise entstanden war? Während nun leicht zu beweisen ist, dass in formeller Hinsicht der Elias vor dem Paulus den Vorzug verdient, den Vorzug der Einheit und eines reineren Kunststils, muss doch so viel allerdings zugegeben werden, dass dem Inhalte nach kein Fortschritt über frühere deutsche Werke hinaus stattgefunden hat, sondern dass wir hier nur eine Wiederholung derselben vor uns haben, was jenen deutschen Stücken den Reiz der Originalität sichert. Insofern ist dieses Werk allerdings mangelhaft und der Kritik blossgestellt; denn beim Ergreifen grösserer Kunstformen müssen sich nothwendig auch die inneren künstlerischen Mittel steigern und nach der neuen Form ändern. Der Elias hat mit dem Messias die grossen Solo-Gesangscenen für alle vier Stimmen gemein, aber der Mangel wirklicher grosser Arien und rein sich abscheidender Recitative ist dem Kenner bald klar und wird auch von da an, wo die specifisch Mendelssohnischen Melodiephrasen mehr und mehr erblassen, dem grossen Publikum fühlbar werden. Das unserige ist zur Stunde aber noch ganz orthodox, wenigstens dem Anschein nach.

Von den Sängern war Santley in der Partie des Elias vortrefflich. Seine Stimme ist mehr Bariton als eigentlicher Bass, aber an sich ohne Makel, reich im Ton und im Ausdruck, eine von jenen Stimmen, die sich leicht ins Ohr und ins Herz stehlen. Während er diese grosse Partie ohne Schaden allein bewältigte, schien der an sich unerhebliche Tenorpart für die Schultern eines Einzigen zu schwer zu sein; Vernon Rigby und Sims Reeves hatten sich darin getheilt. Das Gleiche war der Fall mit Sopran und Alt. Man kann es bezahlen, warum soll man sich also nicht diesen Luxus gestatten? Aber nicht allein diese Rücksicht veranlasst so etwas; das mehrtägige Fest mit täglich zwei Aufführungen bedingt doppelte Besetzung und Reserve, also sucht man das einzelne Concert so anziehend zu machen, wie nur möglich. Ich für meine Person ziehe aber doch die verständnissvolle Ausführung einer ganzen Partie durch eine einzige Person vor und glaube alle verständigen Hörer auf meiner Seite zu haben. Wie gross die Zahl dieser verständigen Hörer sein mag, kann ich nicht sagen, mache mir aber keine übertriebenen Vorstellungen davon, wenn ich sehe, dass Publikus mit grossem Vergnügen wahrnimmt, wenn die Speisekarte an Solisten sehr gross ist; und wie effectvoll sie gekleidet waren, Damen und Herren, kann man in unseren grossen Tagesblättern ausführlich lesen. Um auf die Tenoristen zurück zu kommen, so sang V. Rigby den ersten Theil mit schöner Stimme und entsprechender Wirkung, Sims Reeves den zweiten aber als ziemlich passable Gesangsruine, und doch kann kein Zweifel sein, wer von diesen beiden der bedeutendere Künstler sei. Sims Reeves war 25 Jahre lang ein Oratorien-Tenorist, wie es keinen zweiten gab, und das, denke ich, ist lange genug; seine Auffassung ist in vielen Hauptpunkten ein Muster für alle seine Nachfolger geworden, gerade so, wie bei seinen langjährigen Colleginnen, den beiden Damen, die schon ganz vom Schauplatze abgetreten sind: Clara Novello und Miss Dolby (jetzt Frau Sainton-Dolby). — Den Alt theilten sich Madame Patey und Frl. Drasdil, von denen die letztere so zu sagen zu continental singt und wohl den Beifall der Artisten, aber nicht eigentlich den des Publikums gewinnt, weil sie bei anderen Künsten die eigentliche Kunst des naturgemässen musikalischen Ausdrucks nicht genügend studirt hat. Frau Patey kommt mit geringeren Mitteln näher zum Ziel und ist diejenige, welche noch immer am meisten berufen scheint die frühere Miss Dolby zu ersetzen. Anders steht die Sache beim Sopran, wo Frl. Tietjens, obwohl sie der Oper angehört und die Mitwirkung in den Oratorien desshalb nur als Nebenwerk betrachten kann, dennoch Jedem bald die Ueberzeugung verschafft, dass sie auch auf diesem Gebiete eine Künstlerin ersten Ranges ist. Wie kraftvoll, stimmlich schön und ungesucht ausdrucksvoll ist Alles, was sie singt! Neben ihr hielt Frau Sherrington sich wacker. Chor und Orchester waren nicht zu übertreffen. Die Theilnahme des Publikums stand auch im richtigen Verhältniss zu der Beliebtheit des Werkes und der Güte der Aufführung, denn vor drei Jahren, als der Elias hier ebenfalls das Musikfest eröffnete, waren nur 1613 Besucher vorhanden, diesmal aber 2227, wodurch gegen früher eine Mehreinnahme von etwa 900 Pfd. Sterl. oder 6000 Thlrn. erzielt wurde.

Das Abend-Concert dieses ersten Tages war bunt genug. Da war zuerst ein neues Werk, eine Cantate, componirt von Herrn Barnett und betitelt: »Paradise and the Peri« nach Moore's Lallah Rookh, also derselbe Text, den Schumann componirt hat. Schumann's »Paradies und Peri« ist in letzterer Zeit in England ziemlich bekannt geworden, man muss daher annehmen, dass Barnett das Werk kannte und mit der Ueberzeugung an eine neue Composition ging, seinerseits wenn nichts Besseres, so doch eine wohlberechtigte andere Auffassung der Schumann'schen an die Seite stellen zu können. Vielleicht fasste er diese Ansicht, weil ihm gerade das eigen ist, was bei Schumann weniger hervortritt, leichte Melodie und musikalische Farbengebung in den Aussendingen. So zerbricht er sich auch nicht viel den Kopf, um die tieferen Bezüge in Moore's Poem musikalisch zu Tage zu fördern, sondern fasst die Scenen realistisch äusserlich und stellt sie musikalisch in Contrast, alles in der Weise und mit dem Geschick, welches er schon in seinem »*Ancient Mariner*« bewährte, aber ohne einen tieferen Eindruck zu hinterlassen. Was leicht gefasst ist, trifft auch nur leicht. Jene classische Einfachheit, die so einfach aussieht und mit ein paar Tönen so tief zu Herzen dringt, ist eine ganz andere Sache. Herr Barnett producirt leicht und Leichtes, weil ihm die Kraft fehlt, Schweres zu wagen. So ist keine Aussicht, dass er hier gegen Schumann aufkommen werde, um so weniger, da es sich um ein Gedicht handelt, welches in seinem eigentlichen Gehalte dem Geiste Schumann's innig verwandt, dem Barnett's aber so fremd wie möglich ist. Die Aufführung des Stückes ging gut von Statten und am Schlusse wurde der Componist warm beklatscht und wiederholt gerufen, so dass er, wie wir hoffen, in gutem Humor das Fest verlassen hat. — Der zweite Theil des Abendconcerts bestand aus diesem Mischmasch:

Ouverture zum Freischütz	Weber.
Lied »*Sleep, dearest, sleep*«	Randegger.
Carneval de Venise	Benedict.
Trio aus der Zauberflöte	Mozart.
Lied »*Bid me discourse*«	Bishop.
Pianoforteconcert in G-moll	Mendelssohn.
Lied	Chevalier Lemmens.
Arie »*The snow lies white*«	Sullivan.
Trio »*Qui vi son verdi e prati*« . . .	Costa.
Ungarische Nationalmelodien	
Arie aus Mignon	Thomas.
Duett aus der Zauberflöte	Mozart.
Quintett aus Lucia	Donizetti.
Ouverture zu Zampa	Herold.

Als alles dies abgethan war, waren wir tief in der Mitternacht und eigentlich kaum noch am Dienstag. Der *Carneval* von Benedict soll heissen: von Benedict arrangirt für die Sing-

kehle, und zwar für die der Ilma di Murska, die sich damit auf den hiesigen Musikfesten introducirte. Ein curioser Geschmack, doch wir vertragen Alles. Dass die ungarischen Nationalarien von derselben Dame vorgeführt wurden, ist kaum nöthig zu sagen. Weil im Programm für diese kein Componist genannt ist, möchte ich für den leeren Platz Signor Zigeuner vorschlagen. Das Clavierconcert spielte Arabella Goddard in ihrer bekannten exacten, für Publikum und Begleiter gleich dankbaren Weise. Und hiermit ward aus Morgen und Abend der erste Tag. Ob es Zufall war, oder ob das bunte Programm so anziehend wirkte, kann ich nicht sagen, aber Thatsache ist, dass das Abendconcert ausserordentlich gut besucht war. Das Wetter war allerdings sehr günstig, aber dies allein kann nicht die Ursache gewesen sein. Vor drei Jahren war das Abendconcert des ersten Tages nur von 919, diesmal aber von 2,202 Personen besucht.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Prag**, Anfang August. (Schluss.) Der Tod Mildner's, des Nachfolgers des ersten Inhabers der Lehrkanzel der Violine am Institute, des unvergesslichen Pixis, verursachte vor einigen Jahren grosse Besorgnisse. Mildner hatte mit seinen ausgezeichneten Schülern der Prager Geigenschule dieser einen so weithin reichenden günstigen Ruf verliehen, dass die Hoffnung auf einen günstigen Ersatz äusserst beschränkt blieb, um so mehr, wenn man die materielle und anderweitige Stellung der hiesigen Lehrkräfte mit jenen anderer Musikschulen verglich. Dem glücklichen Geschick, welches dem k. würtembergischen Kammermusiker und Mitglied der Hofkapelle in Stuttgart die Rückkehr in die Hauptstadt seines Vaterlandes anwies, hat es die Prager Violinschule zu danken, dass an der Erhaltung ihres glänzenden Rufes wohl nicht mehr zu zweifeln ist. Herr J. Bennewitz versteht es, die Traditionen seines Lehrers wach zu erhalten. Man kann die Violine so ziemlich als das eigentliche Nationalinstrument Böhmens bezeichnen, und die besondere Vorliebe für die seelenvolle Sängerin auf den heiklen Saiten erklärt es leicht, dass sich nicht nur die meisten, sondern auch die talentirtesten Aspiranten für selbe bestimmen. Dieser günstige und beneidenswerthe Umstand thut aber dem Verdienste des auch als Virtuose ausgezeichneten Bennewitz keinen Eintrag. Um so glänzender gestalteten sich eben die Leistungen seiner Zöglinge. Unter den vierzehn dieser Concertisten, welche sich, wie schon angedeutet, alle als virtuose Solisten hervorthaten, ragten insbesondere zwei, Ottokar Ševčík, welcher Beethoven's, und Florian Zajic, welcher das Concert pathétique von Ernst vortrug, als Anwartschaftsinhaber auf eine grosse Zukunft empor. Das Programm des Institutes erscheint mithin überboten, indem es sich, wie man sieht, nicht blos um fachlich ausgebildete Solisten für das Orchester, sondern um Concertisten höherer, ja höchster Stufe handelt. — Seit Goltermann's Abgang von Prag hat die Violoncellklasse keinen augenblicklich und feststehend so glücklichen Ersatz erhalten, seit Popper, dem letzten Schüler des Genannten, keinen nennenswerthen Künstler in die Welt gesetzt. Dies scheint sich unter Hegenbahrt's Leitung günstiger zu gestalten. Die fünf absolvirten Schüler dürften die Hoffnung, dass sie dem Institute zur Ehre gereichen werden, nicht unerfüllt lassen. — Eine Glanzseite des Instituts bildete seit je die Contrabassschule. Ihr Vorstand Hrabě war trotzdem, dass sein Name nicht europäisch geworden, einer der vorzüglichsten Virtuosen auf diesem Instrumente und, was hier vorzüglich ins Gewicht fällt, ein ganz und gar ausgezeichneter Lehrer. Die Vorträge seiner vier Schüler trugen die besonderen Merkmale seiner Methode an sich. Leider wurde Hrabě unlängst seinem Berufe durch den Tod entrissen und es bleibt nur zu wünschen, dass einer seiner zahlreichen vorzüglichen Schüler gewonnen werde, um ihn zu ersetzen. — Auch die Flötenschule verlor zufolge, wie es scheint chronischer Krankheit, ihren bisherigen Professor und musste dieser seit Jahr und Tag supplirt werden. Der ausgezeichnete erste Flötist der hiesigen deutschen Oper, Herr Müller, konnte seine Freude an den vier Abiturienten seiner Klasse haben, denn ihre Leistungen waren vorzüglicher denn seit Jahren. Die Professoren Pisařowitz (Clarinette mit einem), Gross (Fagott mit drei), Janatka (Horn mit fünf absolvirten Schülern) bewährten ihren längst begründeten Ruf. Der Senior des Professorencollegiums, der treffliche Bauer, geht eben in Pension und kann mit vollem beruhigten Bewusstsein auf die zurückgelegte ehrenvolle vierzigjährige Laufbahn seiner Wirksamkeit am Institute zurückblicken. Auch die heuer austretenden Oboisten, als Schüler des trefflichen Mannes, gaben für ihn das beste Zeugniss. Leuchtet dem Institut ein günstiger Stern, so kann es unter den jetzigen Auspicien wohl getrost in die Zukunft blicken. Es ist nicht zu leugnen, dass mehrere zeitgeistige Reformen dringend angezeigt wären, um den Forderungen einer musikalischen Hochschule nach allen Richtungen entsprechen zu können; doch diese hängen so sehr von politischen Zuständen und anderweitigen Verhältnissen ab, dass an selbe gerade im jetzigen Zeitpunkte ungewissen Hangens und Bangens eben so wenig zu denken ist, wie an eine nähere Erörterung derselben.

✱ **London.** Unlängst verstarb hier Robert K. Bowley, der Director (*General Manager*) des Krystallpalastes. Er fand seinen Tod im Wasser, in welches er von einem Dampfschiffe fiel, oder vielleicht, wie man sagt, sprang, was schon mehrfach geschehen sein soll, wahrscheinlich in Folge gestörter Geisteskräfte. Ohne Musiker zu sein, hat dieser Mann doch eine entschieden musikalische Bedeutung. Er ist der eigentliche Urheber der grossen Krystallpalast-Concerte, namentlich der berühmten Händel-Festivals daselbst. Als das erste derselben im Jahre 1857 an drei Tagen daselbst stattfand, war Bowley noch einfacher Secretär des bekannten Londoner Oratorienvereins »*Sacred Harmonic Society*«, welcher den Stamm der Sänger lieferte und bis heute geliefert hat, und ausserdem war er — Schuster, sein Schuhladen war in Charing Cross in London und wurde später (wir glauben bis heute) von seinem Sohne fortgesetzt. Sein eminentes Talent für das Arrangement grosser Aufzüge und dergleichen wurde von den Besitzern der Krystallpalast-Unternehmung nicht unterschätzt, und indem man ihn bald hernach zum *General Manager* machte, hatte man sich zugleich die Mitwirkung der grossen Gesangvereine, mit denen Bowley in engster Verbindung blieb, gesichert. Ueber die Händelfeste hat der Verstorbene mehrere Broschüren veröffentlicht, in denen er seinem Musikenthusiasmus vollen Lauf liess und zugleich die Masse der aufgebotenen Kräfte und des erzielten Geldes herrechnete. Der Gewinn für die Vereine und namentlich für die Krystallpalast-Gesellschaft ist also ausser Frage; den Gewinn, welchen die Kunst aus diesen Experimenten zog, untersuchen wir ein ander Mal. Fügen wir noch hinzu, dass die ganze *Sacred Harmonic Society* sich nicht aus den höheren, sondern aus den mittleren und mehr niederen Schichten des Gewerbestandes recrutirt, Bowley der Schuhmacher in dem Vereine, in welchem er seine Schule machte, also völlig unter seines Gleichen war. Der Verstorbene erreichte ein Alter von 57 Jahren.

✱ **Paris.** Man meldet, dass Gounod einen neuen Gesang »*A la frontière*« componirt hat, den General Trochu (oder *Trop-plus*, wie man ihn in Paris nennt) nun den Deutschen an Ort und Stelle vorsingen kann. Wir möchten nur wünschen, dass Gounod's Flickopern so leicht antiquirt würden, wie seine Kriegsgesänge. Wie lange die oberflächliche Eleganz noch vorhalten wird, werden wir nun sehen.

✱ **Paris.** Um auch ihrerseits zu der Vertreibung der Deutschen einen Beitrag zu liefern, hatten die Pariser Musikverleger schon beschlossen, die Häuser Schott und Simrock mit ihrem Verlag auf das rechte Rheinufer zu jagen.

✱ Der Componist Offenbach schreibt zu seiner Rechtfertigung aus der Villa Orphée (Etretat) vom 16. August an den »Figaro«. »Einige deutsche Blätter treiben die Schmähung gegen mich so weit, dass sie behaupten, ich hätte mehrere Lieder gegen Deutschland componirt. Die gröbsten Beschimpfungen begleiten diese Behauptung. Ich habe in Deutschland eine Familie und Freunde, denen ich Nachfolgendes zur Kenntniss bringen möchte. Ich bin seit meinem vierzehnten Jahre in Frankreich; ich bin hier naturalisirt und Ritter der Ehrenlegion. Ich verdanke Alles Frankreich und würde mich nicht würdig des Titels eines Franzosen halten, den ich mir durch meine Arbeit und Ehrenhaftigkeit verdient habe, wenn ich mich einer Feigheit gegen meine ursprüngliche Heimath schuldig machen würde. Was mich Frankreich noch mehr liebgewinnen liesse, wenn dies anders möglich, ist, dass keinem einzigen Franzosen eingefallen, mir eine Handlung auch nur zuzumuthen, die in den Augen aller ehrlichen Leute bei allen Nationen eine Infamie wäre.« Mit diesem Bombast will der »Ritter der Ehrenlegion« also sagen, dass er keine Kriegslieder gegen uns componirt hat. Scheint uns ziemlich gleichgültig zu sein. Das eigentliche Attentat, dessen er sich als Künstler gegen sein Geburtsland schuldig gemacht hat, besteht in der Composition seiner Operetten. Und durch nichts anderes ist er ein reicher Mann und napoleonscher Ehrenritter geworden, als gerade durch das, wogegen jetzt Krieg geführt wird. Wir fänden es daher ganz in der Ordnung, wenn er auch in der gegenwärtigen Affaire seinen Schwiegersohn Mitchell, den Redacteur des Constitutionnel, der uns Mitte Juli die »Soldaten von Jena« zuschicken wollte, bestens unterstützte.

ANZEIGER.

[144]

Classische Compositionen

aus dem Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Bach, Joh. Seb., **Erstes Violin-Concert** in A moll für Violine und Pianoforte bearbeitet von *F. David.* 1 Thlr. 5 Ngr.

—— **6 Fragmente** aus den Kirchen-Cantaten und Violin-Sonaten für Pianoforte übertragen von *C. St. Saens.* Cpl. 1 Thlr. 10 Ngr.
Nr. 1. Ouverture aus der 29. Kirchen-Cantate. 15 Ngr.
- 2. Adagio aus der 3. Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
- 3. Andantino aus der 8. Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
- 4. Gavotte aus der 2. Violin-Sonate. 7½ Ngr.
- 5. Andante aus der 2. Violin-Sonate. 7½ Ngr.
- 6. Presto aus der 35. Kirchen-Cantate. 7½ Ngr.

—— **Präludium und Fuge** über den Namen BACH. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von *G. Ad. Thomas.* 15 Ngr.

—— **6 Orgel-Sonaten** für Pianoforte und Violine eingerichtet von *E. Naumann.*
Nr. 1. Esdur. 25 Ngr.
- 2. Cmoll. 1 Thlr.
- 3. Dmoll. 25 Ngr.
- 4. Emoll. 25 Ngr.
- 5. Cdur. 1 Thlr. 7½ Ngr.
- 6. Gdur. 27½ Ngr.

Bach, C. Ph. E., **Sonaten** für Clavier und Violine. Nr. 1. Hmoll. Nr. 2. Cmoll à 1 Thlr. 10 Ngr.

—— **Geistliche Oden und Lieder** von C. F. Gellert für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. Für gemischten Chor gesetzt von *L. Rotschi.* Heft 1. Partitur und Stimmen 25 Ngr.

Bach, Wilh. Fried., **Sonate** für zwei Claviere. 1 Thlr. 20 Ngr.

Beethoven, L. v., **6 geistliche Lieder** für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 48. Für gemischten Chor gesetzt von *H. Giehne.* Partitur und Stimmen 1½ Thlr.

—— **Polonaise und Menuett** aus den Trios Op. 5 und 25 für Pianoforte übertragen von *Chls. Delioux.* 20 Ngr.

Fragmente, Sechs, aus den Instrumentalwerken von *Beethoven, Boccherini, Haydn* und *Mozart* für Pianoforte übertragen von *Chls. Delioux.* Heft 1. 2 à 25 Ngr.

Frank, Joh. Wolfg., **12 Melodien** zu geistlichen Dichtungen von Elmenhorst. Für gemischten Chor gesetzt von *A. v. Dommer.* Partitur und Stimmen 1 Thlr. 15 Ngr.

Graun, C. H., **Gigue** für Pianoforte. 10 Ngr.

Haydn, Jos., **Adagio und Scherzo** aus den Streichquartetten Op. 54 Nr. 1 und Op. 33 Nr. 2 für Pianoforte übertragen von *Chls. Delioux.* 17½ Ngr.

—— **Variationen** über die österreichische Nationalhymne aus dem Streichquartett Op. 76 Nr. 3 für Pianoforte übertragen von *Chls. Delioux.* 15 Ngr.

Kirnberger, J. P., **Allegro** für Clavier. 10 Ngr.

Mozart, W. A., **Adagio** für zwei Clarinetten und drei Bassethörner. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer.* 12½ Ngr.

—— **Andante** aus der Serenade (C moll) für zwei Clarinetten, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer.* 12½ Ngr.

—— **Allegretto und Menuett** aus den Streichquartetten Nr. 8 in F und Nr. 7 in D für Pfte. übertragen von *Chls. Delioux.* 22½ Ngr.

—— **3 Divertissements** für zwei Violinen, Viola, Bass und zwei Hörner. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer.* Nr. 1 in D. Nr. 2 in F. Nr. 3 in B à 1 Thlr.

—— **Fuge** für das Pianoforte. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von *G. Ad. Thomas.* 12½ Ngr.

—— **Türkischer Marsch.** (Aus der Sonate für Pianoforte in A.) Für Orchester instrumentirt von *Prosp. Pascal.* (Am Théâtre lyrique in Paris als Zwischenact in der »Entführung« eingelegt.) Partitur 17½ Ngr. Stimmen 25 Ngr. Arrangement für Pianoforte zu vier Händen von *A. Horn.* 17½ Ngr.

—— **Maurerische Trauermusik** für Orchester Op. 114. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer.* 12½ Ngr.

—— **Serenade** (Esdur) für zwei Clarinetten, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer.* 1 Thlr.

Muffat, G., **Passacaglia** für Clavier oder Orgel. 20 Ngr.

---

[145]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SONATE
in Gmoll
für Pianoforte
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 105.
Preis 1 Thlr.

SONATE
in Bdur
für Pianoforte
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 106.
Preis 1 Thlr.

---

[146]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SINFONIEN
von
Ludwig van Beethoven.
Herausgegeben von **Fr. Chrysander.**
Partitur.

Pracht-Ausgabe.

Nr.	Op.			Thlr.	
Nr. 1.	Op. 21.	in Cdur	Netto	Thlr. 1.	—
- 2.	- 36.	in Ddur	-	- 1.	15
- 3.	- 55.	in Esdur (Eroica)	-	- 1.	15
- 4.	- 60.	in Bdur	-	- 1.	15
- 5.	- 67.	in Cmoll	-	- 1.	15
- 6.	- 68.	in Fdur (Pastorale)	-	- 1.	15
- 7.	- 92.	in Adur	-	- 1.	15
- 8.	- 93.	in Fdur	-	- 1.	15
- 9.	- 125.	in Dmoll (mit Chor)	-	- 3.	—

In elegantem Einbande kostet jede Sinfonie 15 Ngr. mehr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 21. September 1870. **Nr. 38.** V. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal schleunigst aufgeben zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Zur Quintenfrage.

Erwiderung an H. Bellermann.

Ich wollte meinem ersten Artikel, in welchem ich gegen die Ansicht des Herrn Sattler bezüglich der Quintenfolgen auftrat, einen zweiten folgen lassen, in welchem ich auseinanderzusetzen dachte, wovon das Schlechtklingen solcher Folgen abhänge u. s. f. Dieser zweite Aufsatz war beinahe fertig, als ich die Nr. 36 der Zeitschrift erhielt. Der daselbst befindliche Artikel des Herrn Bellermann nöthigt mich nun zunächst zu einer Erwiderung. Zwar setze ich mich dabei der Gefahr aus, gleich Herrn Sattler der »Unwissenheit« und »Faselei« beschuldigt zu werden, ja sogar bei Herrn Bellermann Zweifel an dem normalen Bau meines Ohres zu erregen. Ich hätte gewünscht, dass derartige Ausdrücke unter den Mitarbeitern vermieden würden, werde mich auch meinerseits hüten, sie zu gebrauchen. Wahrhaftigkeit und Selbstachtung gebieten aber, dass ich mit meiner Ansicht nicht zurückhalte.

Aus Herrn Sattler's Aufsatz geht nicht hervor, dass ihm das hohe Alter des Quintenverbots unbekannt sei, oder dass er nicht wisse, wie dasselbe bisher von guten Meistern respectirt worden ist. Er wird dies so gut wissen wie Bellermann, ich und tausend Andere. Man wird dann mit Recht zögern, ein solches Verbot abzuschaffen, man wird mit Recht zuvor ernstlich untersuchen, worauf es sich denn gründe, warum es sich denn so lange gehalten — aber man wird in der Kunst so wenig wie im Staatsleben genöthigt sein, ein Verbot in seiner ganzen Strenge in alle Ewigkeit aufrecht zu halten blos deswegen, weil es bereits Jahrhunderte lang besteht. —

In einem Punkte stimme ich mit Herrn Bellermann vollständig überein, nämlich darin, dass Quintengänge nicht dadurch gerechtfertigt werden können, dass sie sich zwischen andern Tönen verstecken; aber wohlbemerkt: so lange durch diese anderen Töne nicht eine andere Beziehung und Bedeutung im Harmonischen hervorgerufen wird. Hierin habe ich schon ausgesprochen, dass ich das Zulässige oder Nichtzulässige solcher Gänge in deren harmonischer Beziehung finde. Wenn ich sage: »Mann gestern« und weiter Nichts, so ist das einfach Unsinn. Wenn ich aber sage: »Ich habe diesen Mann gestern gesprochen«, so ist dasselbe »Mann gestern« kein Unsinn mehr. Wenn ich eine grosse Septime höre und vorher und nachher eine längere Pause, so thut sie meinem Ohre wehe; ist sie vorbereitet und aufgelöst, so ertrage ich sie mit Leichtigkeit. Und wenn mir nun Jemand sagen wollte: »Eine grosse Septime kann nie geduldet werden, sie klingt immer schlecht; davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man nur ihre Vorbereitung und Auflösung einmal weglässt«, so würde ich gewiss mit Recht antworten: »Deshalb ist ja die Vorbereitung und Auflösung da, wie darf ich sie denn weglassen? sie setzt ja die Septime erst ins rechte Licht«. Und wenn mir gesagt wird: »Quintengänge klingen stets schlecht; man lasse nur die anderen Stimmen einmal weg ....«, so erwidere ich gleichfalls: »Wenn durch die anderen Stimmen die Quinten erst einen vernünftigen Sinn erhalten, so hat man nicht das Recht, jene wegzulassen; sie sind nicht da zum Verheimlichen, sondern zum Aufklären«. So kann in der That auch das Tempo einen Unterschied machen; nicht weil durch rasches Tempo die Quinten unbemerkt vorüber rauschen — dies verbessert sie auch nach meiner Ansicht nicht, und ich möchte deshalb den Quintengang auf S. 276 Takt 3 nicht verantworten — sondern weil unter Umständen, was in einem Tempo als Accordnote erscheint, im andern als blos melodische Note erscheinen kann und umgekehrt. Die Stelle von Graun, S. 282, habe ich seiner Zeit mehrmals gehört und selbst mitgesungen. Alt und Tenor sind freilich nicht einzeln probirt worden, denn dazu war keine Ursache: die Stelle sang sich glatt ohne die geringste Schwierigkeit. Ich zweifle aber nicht, dass Alt und Tenor allein recht unbefriedigend klingen würden, weil die vier Noten dann dessen beraubt wären, was sie erst zu verständlicher Harmonie bringt, was ihnen einen vernünftigen Sinn giebt. — Mit Singstimmen derartige Experimente zu machen, wird kaum Jemandem vergönnt sein. Liegt aber die Sache in den Quinten an und für sich, so müssen rein gestimmte Instrumente dieselben Dienste thun. Ich habe mir eine Violine recht rein gestimmt — bis zu deutlichem Hervortreten des Combinationstones — dann

langsam die Quinte *d a* und im Anschlusse daran *g d* angegeben und dies mehrmals nacheinander, und habe nicht eine Spur von Hässlichklingen empfunden, denn jene Leere, die uns Sehnsucht nach einer Terz erweckt, ist kein Hässlichklingen: sie findet sich auch bei der von den Alten so gern angewendeten einzelnen reinen Quinte ohne Terz. Mit diesem Geständnisse bin ich nun wohl zunächst zu Ende, denn bei so traugiger Beschaffenheit meiner Ohren muss mich Herr Bellermann für unzurechnungsfähig halten. Ich benutze dennoch gern die durch mehrere Sätze des Herrn Bellermann gebotene Gelegenheit — aus dessen geschichtlichen Arbeiten auch ich vielfach Belehrung gezogen —, mein eigenes musikalisches Glaubensbekenntniss abzulegen.

1. Die Componisten des 16. Jahrhunderts, Lassus und Palestrina an der Spitze, entfalten eine ausserordentliche Gewandtheit in sangbarer Stimmführung und sind nach dieser Seite von Späteren höchstens zuweilen erreicht, nie übertreffen worden. Dagegen stehen diese Werke nach Seite der Harmonie und Modulation sehr zurück gegen spätere. Die häufigen Stufenschritte in der Harmoniefolge (also z. B. der Anfang des Palestrina'schen *Stabat mater*) sind keineswegs natürlich und schön. Man kann sich freilich an Alles gewöhnen.

2. Das Höchste, was bisher in unserer Kunst geleistet werden, finde ich bei den Meistern Händel, Bach, Haydn, Mozart und Beethoven, denen sich würdig, wenn auch nicht ebenbürtig, viele Aeltere und unter den Neueren Mendelssohn, Schubert und Schumann anreihen. Jeder dieser Componisten hat irgend eine starke Seite, wohl auch jeder seine Schwäche. Schubert z. B. modulirt nach meiner Ansicht bedeutend zuviel und benutzt namentlich die Enharmonik in einem nicht zu rechtfertigenden Maasse — dagegen verfügt er über einen Reichthum an Melodie, über den jene alten Meister gewiss staunen würden.

3. Wenn die oben genannten grossen Meister nicht immer so sangbar, d. h. leicht und bequem zu singen, schreiben, wie Palestrina, so haben sie dazu ein doppeltes Recht. Erstens kann man heut zu Tage Manches singen, was damals zu schwer gewesen wäre; es existirt meines Wissens durchaus kein Beweis, dass man in jenen Zeiten besser gesungen habe; dagegen ist es ein alter feststehender Satz, dass mit der Aufgabe die Kraft sich erhöht. Und zweitens erreichen die grossen Meister, wenn sie in seltenen Fällen ein ungewöhnliches Intervall benutzen, damit auch eine ungewöhnliche, bedeutende Wirkung. Ich würde es sehr bedauern, wenn der etwa auf die Erde zurückkehrende Händel die zu Anfang der ersten Arie im Belsazar vorkommenden, höchst unsangbaren Schritte einer übermässigen Secunde und verminderten Quarte in sangbarere abändern wollte. Oder kann vielleicht auch hier von »wirklicher Musik« gar keine Rede sein? Die alten Meister mussten allerdings leichter schreiben, da sie auf keine unterstützende Begleitung rechnen konnten; wenn die Späteren aber diese Begleitung haben, warum sollten sie nun nicht dem Gesange Manches zumuthen dürfen, was in jener Zeit unausführbar war? Soll das Singen, das nach Seite der Geläufigkeit in der neueren Zeit unleugbar mehr leisten kann und muss, als vor 300 Jahren, nicht auch im Treffen der Intervalle Fortschritte machen können?

4. Damit soll nur gesagt sein, dass die Grenzen des Sangbaren heut zu Tage etwas weiter zu stecken seien, aber keineswegs, dass die Forderung, sangbar zu schreiben, nicht mehr zu stellen sei. Auch ich halte es für sehr nöthig, dass der angehende Componist tüchtige Studien im Contrapunkte mache, auch wenn er blos für Instrumente schreiben will. Nur glaube ich wieder nicht, dass diese Studien durchaus nach den Fux'schen Gattungen oder gar nach den alten Tonarten vorgenommen werden müssten. Jene »Gattungen« sind bei den besten Componisten der alten Zeit schon fast nirgends zur Anwendung gekommen. In den 36 Motetten von Palestrina, welche der erste Band der »Denkmäler« bringt, sind keine acht zusammenhängende Takte der sogenannten ersten Gattung aufzufinden. Die verschiedenen Gattungen wechseln vielmehr fortwährend, was für jeden grösseren Abschnitt gleichbedeutend ist mit »gar keine Gattung«. Es wird also immerhin die Frage zulässig sein, ob es nicht Zeit verschwenden heisst, Monate oder gar Jahre auf die von Bach so genannten »steifen Contrapunkte« zu verwenden. Noch weniger sind die alten Tonarten wieder zu beleben. Sie sind ganz naturgemäss verschwunden in dem Grade, in welchem die Harmonie sich ausbildete. Die entscheidenden Schritte zu dieser Ausbildung thaten Händel und Bach. Bei ihnen finden sich deshalb auch die alten Tonarten nur noch als seltene Ausnahmen.

5. Das Clavier, in seiner ausserordentlichen heutigen Verbreitung, wirkt nach einer Seite hin allerdings schädlich. Da es gleich der Orgel eine mathematisch reine Stimmung nicht zulässt, so gewöhnt es das Gehör, eine solche nicht zu verlangen und verleitet den Componisten zu übermässigem Gebrauche der Enharmonik. Andererseits aber hat es so tausendfach zur Anregung des musikalischen Sinnes gewirkt, hat auch der Ausbildung im Gesange so viel Vorschub geleistet*) und so viele herrliche Kunstwerke der oben genannten grossen Meister hervorgerufen, dass ich es zum Mindesten als Undank bezeichnen muss, wenn man es ein »elendes« Instrument nennt.

6. In unserer Zeit wird viel schlechte Musik geschrieben, aufgeführt und mit Behagen genossen. Es wird aber auch noch manches Gute geschrieben, sehr viel Gutes aufgeführt und die Zahl der Freunde des letzteren ist sehr gross. Die Theilnahme für die alten, uns ganz naturgemäss fern stehenden, aber in ihrer Art grossen Meister, wächst stets, aber freilich langsam. Es besteht also schlechter und guter Geschmack neben einander, wie vermuthlich zu allen Zeiten. Ich halte es darum für unrichtig, dass die Kunst »tief gesunken«, der Geschmack »total verderben« sei.

Die hier ausgesprochenen Ansichten stehen schon seit vielen Jahren bei mir fest; trotzdem habe ich, wie Herr Bellermann zugiebt, bisher »der wahren Kunst das Wort geredet«. Ich werde dies auch ferner thun, sofern die Redaction keinen principiellen Unterschied zwischen obigen Sätzen und der Tendenz dieser Blätter findet. Doch will ich meinen Quinten-Aufsatz einige Zeit zurückhalten, da die Leser vermuthlich jetzt etwas quintensatt sind. *W. Oppel.*

*) Namentlich dadurch, dass es der Melodie die Harmonie zugiebt und so den Genuss für den Einzelnen erleichtert. Wer sich nur am Gesange erlaben kann, wenn er mit wenigstens drei Andern zusammen ist, wird selten genug dazu kommen.

Musikalisches aus dem Briefwechsel
von Mary Granville.

Eine der geistreichsten und gebildetsten Engländerinnen des vorigen Jahrhunderts war die berühmte Mrs. Delany aus der grossen Familie Granville; am 14. Mai 1700 geboren, starb sie hochbetagt am Hofe Georg's III. am 15. April 1788. Sie hinterliess eine Autobiographie und einen umfangreichen Briefwechsel, wovon der bedeutendste Theil durch eine Verwandte, die jetzige Lady Llanover, in sechs Banden publicirt ist: *The Autobiography and Correspondence of Mary Granville, Mrs. Delany* etc. London, Richard Bentley. 1861—62. 6 Bde. (Pr. £ 5.) Durch Neigung und Unterricht von früh an der Musik zugethan, ist in ihren Memoiren und Briefen viel Interessantes über Londoner musikalische Verhältnisse des vorigen Jahrhunderts mitgetheilt. Ihre erste Nachricht betrifft Händel, mit welchem sie später persönlich befreundet war. Zehn Jahre alt, sah sie ihn zuerst.

1710. Im Jahre 10 sah ich Händel zum ersten Mal; er wurde bei meinem Onkel Stanley [Earl of Lansdown] einge-

führt durch Herrn Heidegger, den bekannten Opernunternehmer, welcher der hässlichste Mensch war, der je geschaffen wurde. Wir hatten kein besseres Instrument im Hause als ein kleines Spinett für mich, auf welchem jener grosse Musiker wundervoll spielte. Ich war getroffen von seinem Spiel, aber getreffen wie ein Kind, nicht wie ein Kenner, denn im Augenblick als er davon gegangen war, setzte ich mich an mein Instrument und spielte die beste Lection, die ich damals gelernt hatte. Mein Onkel fragte mich argwöhnisch, ob ich wohl glaubte, dass ich jemals so gut spielen würde wie Herr Händel. ‚Wenn ich nicht dächte, dass ich das sollte (rief ich), so würde ich mein Instrument verbrennen.' So sprach die unschuldige Anmaassung kindischer Beschränktheit.

(Um 1713.) Ich wurde erzogen in der Erwartung, Hofdame zu werden. Ich hatte einmal einem Schauspiel beigewohnt und auch einer Oper (nämlich der Oper Hydaspes, in welcher der berühmte Nicolini mit einem Löwen focht — gleich bemerkenswerth wegen seiner schönen Stimme und seiner ausgezeichneten Darstellung) und hielt die Beschreibungen der Dichter von den elysäischen Feldern für nichts im Vergleich mit dem Vergnügen, welches mir diese Unterhaltungen gewährten. Auch sah ich Powell's berühmtes Puppentheater, in welchem Puneh mit einem Schwein focht, als burleske Nachahmung von Nicolini's Kampf mit dem Löwen. Lord Belingbroke war auch dabei und überliess mir seinen Sitz, damit ich es recht sehen konnte.

(1720, 29. Nov.) Am letzten Mittwech war ich in der Oper Astartus [von Bononcini]; es ist ein neues Stück und sehr feine Musik darin. Die Bühne war niemals so gut bestellt wie jetzt, unter der Gesellschaft ist nicht eine einzige unbedeutende Stimme, alle sind Italiener. Einer unter ihnen genannt Senonini [Senesino] übertrifft den Nicolini sowohl in der Person wie in der Stimme.

(1722, Juli 14.) Letzten Mittwoch war ich die ganze Nacht auf dem Wasser mit Lady Harriot Harley. Wir stiegen um 5 Uhr in das Boot und landeten an den Treppen bei Whitehall. Wir ruderten den Fluss hinauf bis nach Richmond und wurden die ganze Zeit über von einem zweiten Boot aus durch Musik unterhalten. Das Concert bestand aus drei Oboen, zwei Bassons, Flute Allemagne und der Trompete des jungen Grenec. Wir sollten Mrs. Robinson [die Sängerin Anastasia Robinson, später Gräfin von Peterborough] bei uns haben, aber leider war sie anderweitig engagirt, sonst würde unser Vergnügen vollständig gewesen sein.

(1723, Mai 16.) Die junge Herzogin von Marlborough [Henrietta, † 1733] hat Bononcini lebenslänglich ein Jahrgehalt von £ 500 ausgesetzt unter der Bedingung, dass er nichts mehr für die undankbare Operndirection (*Academy of music*) componirt, da dieselbe nicht verdiene länger durch ihn ergötzt zu werden, weil sie seine Werke nicht nach Verdienst zu würdigen wisse; und zugleich sagte sie ihm, er werde jederzeit an ihrem Tische willkommen sein. [Händel wurde damals von der Opern-Gesellschaft dem Bononcini vorgezogen.]

(Fortsetzung folgt.)

Musikfest in Birmingham.

(Schluss.)

Der zweite Tag brachte zuerst wieder ein Morgen-Concert und in diesem das Oratorium Naaman von Costa. Ueber die verschiedenen Oratorien, welche dieser Herr während der langjährigen Direction des Londoner Oratorienvereins »*The Sacred Harmonic Society*« zu Stande gebracht und mit Hülfe jenes mächtigen Vereins auch in die Oeffentlichkeit gebracht hat, kann man viele Worte machen, man kann aber auch wenige Worte darüber machen, und ich bin entschlossen letzteres zu thun. Wer viele Jahre die besten, die wirksamsten Chorwerke in Händen hat und hinsichtlich der Aufführung frei mit ihnen schalten, sie zurechtstutzen, auseinander reissen und wieder zusammen flicken und endlich durch moderne Instrumentation neu aufschwellen kann, ohne dass Jemand Einsprache dagegen erhebt und ohne dass der Dirigent also etwas anderes dafür erntet als Beifall und Success: der bildet sich mit der Zeit handwerksmässig einen gewissen Griff heraus, der ihn bis zu einem gewissen Ziele durchaus sicher leitet. So hat auch Costa sich aus den Musteroratorien alles zusammen gesucht, was Effect macht, und dieses hat er getreulich nachgemacht. Aber macht denn das so Nachgemachte etwas auch Effect? Naaman ist durch wiederholte Aufführungen in einem gewissen Sinne populär geworden, d. h. der Name des Werkes ist Manchem bekannt. Aber wie es mit der wirklichen Anziehungskraft desselben beschaffen ist, davon lieferte diese Aufführung den schlagendsten Beweis. Das Wetter war günstig wie am Tage zuvor. An demselben Tage vor drei Jahren wurde Judas Maccabäus nebst Bennett's Cantate »Die Samariterin« gegeben, und damals hatten sich 2237 Zuhörer eingefunden. Jetzt bei Naaman sassen dort 869, also 1368 weniger. Man kann doch wahrlich nicht sagen, dass die Engländer für das Alte um jeden Preis schwärmen, wir sind herzlich gern modern, im Oratorium wie anderwärts, mehr als man sich gestehen mag; aber die einzige (und wie ich glaube billige) Bedingung ist dabei, dass man vor Langeweile nicht umkomme. Lauter Effectmusik nach fremden Vorschriften ist aber zum Umkommen. Costa's Werk wurde 1864 auf dem Feste in Birmingham zuerst aufgeführt.

Das Abend-Concert am Mittwoch brachte abermals eine neue Cantate und zwar eine Shakespearean Cantata von Herrn Stewart, Musikprofessor in Dublin zu Worten, welche ein Herr H. Toole, ein Journalist in jener Stadt, zusammengestellt hat. Dass ich mich recht ausdrücke, Herr Toole hat die Verse gedichtet, nämlich zum Preise Shakespeare's. Von diesem Poem hat Jedermann eine hinreichende Vorstellung, wenn er sich eine Vorlesung über Shakespeare von einem Gymnasiallehrer denkt, die ein Primaner absatzweise in Verse bringt. Fügen wir hinzu, dass der Musiker kein kanaanäisches Wunder vollbracht, das poetische Wasser nicht in musikalischen Wein verwandelt, sondern dasselbe nur ein bischen harmonisch-melodisch lauwarm gemacht hat. Und die Veranlassung zur Glorification Shakespeare's? Ich habe mich vergeblich bemüht, einen Grund dafür ausfindig zu machen und doch hiess es, das Werk sei ausdrücklich für dieses Fest geschrieben. Uebrigens ist damit wenig gesagt. Jedermann kann für das Birminghamer Musikfest Cantaten schreiben; wer will es ihm wehren? — Der folgende Theil des Abendconcerts leistete an Länge wieder etwas Ausserordentliches, hatte aber diesmal mehr Einheit, wie aus folgender Liste zu ersehen ist.

Duett der Tietjens und Patey aus Gazza ladra von . . . . Rossini.
Aria der Murska aus Linda von . . . . Donizetti.
Duett zw. Miss Wynne und Hrn. Rigby aus Don Pasquale von . . . . Donizetti.
Ouvertüre, nämlich *Overtura di Ballo*, express für das Fest cempenirt von. . . . A. S. Sullivan.

Part II.

Auswahl verschiedener Werke Beethoven's.

Quartett aus Fidelio. — Ouvertüre aus Egmont. — *Ah perfide* (Murska). — Pianoforteconcert (Goddard). — *Qual furor* (Tietjens) aus Fidelio. — Trio aus Fidelio. — Adelaide (Sims Reeves). — Trio »*Tremate*«. — Arie »*In questa tomba oscura*« (Drasdill). — Das ganze Finale aus Fidelio.

Wollte man auf diese Weise Beethoven feiern, mit dem halben Fidelio, in Stücke gerissen? So viele Solisten und Chorkräfte

vereinigt hätten etwas Würdigeres und Vollkommneres zu Stande bringen können und sollen. Die ganze Beethovenfeier war eine unbedachte leichtsinnige Geschichte, die nicht den geringsten erhebenden Eindruck machte, und eine würdige Einleitung zu dieser Feier war die neue Tanz-Ouvertüre des Herrn Sullivan, eine kindisch leichtsinnige Musik, die in geckenhafter Breitspurigkeit verläuft.

Der dritte Tag brachte im Morgenconcert den Messias vor einer Versammlung, wie sie an diesen Festen wohl kaum glänzender und grösser gesehen war. Es hatten sich 2325 Zuhörer eingefunden. Die Aufführung ging frisch, die Solisten blieben auch nicht hinter ihrer Aufgabe zurück, besonders Frl. Tietjens bereitete uns durch die Arie »Ich weiss, dass mein Erlöser lebet« ein himmlisches Entzücken. Man spricht wohl oft, und in mancher Hinsicht mit Recht, gegen die stereotype Vorführung des Messias; aber lässt sich nach solchen Resultaten viel dagegen sagen? und ist es den Sängern zu verargen, wenn sie eine Gelegenheit wünschen, sich in ihrer ganzen Stärke zu zeigen — oder den Hörern, wenn sie sich nach einem Kunstgenusse sehnen, der das Innerste bewegt?

In jeder Hinsicht den Gegensatz lieferte das Abendconcert dieses Tages. Zu Anfang desselben hatten wir wieder eine neue Cantate und zwar von einem deutschen Componisten, nämlich »Nala und Damayanti« von Ferd. Hiller. Bislang war von Hiller nichts auf diesen Festen zur Aufführung gekommen, wenigstens kein grösseres Werk, soviel ich mich erinnere, und dies konnte dem Componisten nur nachtheilig sein. Fehlt seinen verschiedenen Werken auch eine bestimmte Charakter-Eigenthümlichkeit, die sich dem Hörer als eine Besonderheit leicht einprägt und Neues bequem anreihen lässt, so ist doch gewiss, dass seine frischesten Erzeugnisse einer Zeit angehören, in welcher er mit seinem gleichaltrigen Freunde Mendelssohn um die Wette nach denselben Zielen strebte; darüber sind also schon manche Jahre verstrichen. Dr. Hiller war zwar wiederholt in England und erinnere ich noch, dass die Landsleute seine Ankunft mit einem freudigen »der Hiller ist da!« anzeigten; aber auch das ist schon eine geraume Zeit her, betraf übrigens fast ausschliesslich nur London. Als Componist war er uns, d. h. der Menge ganz unbekannt, niemand konnte sich eine Vorstellung davon machen, welcher Art seine Musik wohl sein möchte. Da ist es doch wahrlich besser, keinen bekannten Namen zu haben, weil dann das Publikum sich hieraus keinen unrichtigen Maassstab bilden kann, sondern eher für das gefundene Gute unbefangen dankbar bleibt. Nala und Damayanti ist ein Werk kleineren Umfangs, und auch das ist dem Componisten einem unbekannten englischen Publikum gegenüber entschieden nachtheilig. Wenn die Leistung nicht gar zu mangelhaft ist, so kann man es als Regel betrachten, dass bei neuen Werken derjenige den meisten Beifall davon trägt, welcher das grösste, das längste bringt. Dieses Fest hat es wieder bewiesen. Hiller's Cantate ist nach dem bekannten altindischen Gedichte von einer deutschen Dame, Sophie Hasenclever-Schadow, in musikalische Verse gebracht und von einer englischen, Natalia Macfarren, übersetzt. Die Cantate ist durchweg dramatisch gehalten, opernmässig könnte ich wohl richtiger sagen, was sich bei den bekannten Neigungen unserer Zeit übrigens von selbst versteht. Für diesen Zweck sind schon im Text viel zu viele Worte und zu wenig charakteristische Züge angebracht. Auch im Poetisch-Musikalischen sollte man nicht vergessen, dass historische Malerei nicht zu sehr mit Beiwerk überladen sein darf. Durch all diese Chortändelei wird man um nichts klüger und kommt man um keinen Schritt weiter. Der Chor verstrickt nur, wie gleich in der ersten Scene zwischen der träumenden, liebekranken Damayanti und ihren Dienerinnen, die Hauptpersonen in Gespräche und Exclamationen, welche zwischen recitativischem und ariosem Gesang so hin und her irren und durch ihre beständige musikalische Unruhe keine feste Gestaltung ermöglichen. Kunst ist aber Gestaltung. Ob die Form eine alte sei oder eine neue, eine entlehnte oder eine selbstgeschaffene, kann hier gleich sein; aber was nicht gleich sein kann, ist die Form- oder Gestaltenlosigkeit. Indische Gedichte sind eigentlich keine günstige Vorlage, denn sie sind schon von Haus aus gestaltenlos, ihnen fehlen die greifbaren Charaktere; wie der indische Waldbaum zwischen Schlinggewächsen, so bewegt sich in den altindischen Geschichten das echt und voll Menschliche zwischen gestaltenlos-phantastischer Ueberwucherung mühsam fort und ungebrochen kommt es nur in einzelnen Momenten zum Vorschein. Solche Momente sind oft entzückend schön, aber der Musik wohl selten erreichbar, wenigstens nach den Erfolgen zu urtheilen, welche unsere Componisten bis jetzt damit erzielt haben. Diese Eigenthümlichkeit der indischen Geschichte und ihre Mängel sollte man beachten, bevor man daran geht, einen indischen Stoff für dramatische oder dramatisch-musikalische Composition zu verwerthen. Schliesslich kann nur eine Halbheit dabei herauskommen. Dass Herr Hiller bei seiner vielseitigen Bildung solches nicht bemerkt, ist zu verwundern, wenn auch wohl erklärlich. In musikalischer Hinsicht gehört er selber ganz und gar zu den Halben, so sehr, dass ich ihn das Haupt derselben nennen möchte. In seiner Musik sind überall Bruchstücke alter Formen, aber nur Bruchstücke; etwas Fertiges will nicht entstehen. Es ist Anempfindung, nicht bewusste künstlerische Nachbildung; Modernes durchzieht das Ganze und wirkt zersetzend — nicht jenes Moderne, welches ein lebender Künstler sich stets bewahren muss, wenn er überhaupt aus eigenem Geist gestalten will, sondern jene schwächliche Abhängigkeit vom Wust der Gegenwart. Aus dem Zusammenwirken dieser desperaten Elemente erklärt sich, dass in Hiller's Sätzen fast niemals ein natürlicher Fluss von Anbeginn bis zu Ende anzutreffen ist; gewöhnlich wird schon die Mitte confus, fast mit Sicherheit aber das Ende. Und demgemäss ist auch der Gesammteindruck. Der Musiker wird sich dadurch nicht abhalten lassen, die gelungenen Einzelheiten anzuerkennen, aber das grosse Publikum macht kurzen Process und nennt eine solche Musik langweilig. Bei dieser indischen Cantate ist der Stoff entweder zu lang oder auch nicht lang genug ausgesponnen. Nach meiner Ansicht ist das erstere der Fall, die beiden ersten Scenen nehmen schon die Hauptsache weg. Je näher man die Geschichte betrachtet, desto sinnloser erscheint sie und desto fremdartiger unsern Vorstellungsweisen. Will man einmal die Götter damit bemühen, eine Königstochter unter die Haube zu bringen, so haben wir Gegenstände in Hülle und Fülle in zwei mythologischen Kreisen, die Allen vertraut sind und die schönsten Gestalten, die zusammenhängendsten Geschichten darbieten, dem griechischen und dem germanischen. Wie reizlos das Indische ist, wenn man es bei Lichte besieht, ergiebt man erst hier. Und in England ist es nicht populärer als anderswo, denn India House in der City, indische Fürsten in der hiesigen Hofsuite und indische Nabobs haben uns die altindischen Fabeln um kein haarbreit näher gebracht. *) — Eine Beethoven'sche Sonate (Op. 24) leitete über zum zweiten Theil des Abendconcerts, bestehend aus:

Ouvertüre zu Tell	Rossini.
Duett von I. de Murska und Vernon Rigby aus Somnambula	Bellini.
Lied »*Requital*« (Sims Reeves)	Blumenthal.
Arie für Mad. Sherrington aus Robert . .	Meyerbeer.
Trio »*Vanne a colei*« (Tietjens, S. Reeves, V. Rigby)	Costa.

*) Der Clavierauszug von Nala and Damayanti, a dramatic Cantata, erschien bei Novello in London. Wir kommen darauf zurück.

Lied »*Fireside dreams*« (Foli)	Reyloff.
Arie (I. de Murska) aus Robert	Meyerbeer.
Trio »*Il vento tace*« (Sherrington, Cummings, Foli) aus »Inaviganti«	Randegger.
Duo (E. Wynne und Drasdill) aus Giuramento	Mercadante.
Serenade (V. Rigby) aus dem »Traum«	Costa.
Trio »*Ti prego, o madre pia*« (Wynne, Drasdill, Cummings)	Curschmann.
Singsang von I. de Murska.	
Quartett (Sherrington, Drasdill, Cummings, Foli)	Weber.

Hierüber braucht nichts weiter bemerkt zu werden; die Ausführung war meistens gut, und wo sie es nicht war, geschah den Sachen auch damit nur ihr Recht. Wie die Listen deutlich zeigen, hat sich die Trivialität in diesen gemischten Nummern weidlich breit gemacht. Es wird das immer der Fall sein, wo so viele grosse alte und neue Werke im Laufe von wenigen Tagen abgethan werden müssen. Die Einübung dieser Stücke lässt keinen Raum übrig für Kleineres. Man hätte sonst, sollte man denken, wohl noch einige kleinere Tonstücke von Hiller hier einschalten können, um mit dem deutschen Gaste noch weitere Bekanntschaft zu machen. Aber solches unterblieb. Der Kölner Meister ist höflich und herzlich aufgenommen, aber eine eigentlich anziehende Erscheinung war er für das Fest nicht und der Eindruck, den er gemacht hat, dürfte schon wieder verwischt sein. Möge Dr. Hiller sich darüber nicht täuschen. Die Zahl der Hörer bei diesem Concert blieb beträchtlich zurück hinter demselben Abend vor drei Jahren und es trug circa 450 Pfd. St. weniger ein.

Wir kommen zum Freitag Morgenconcert und damit zu einem neuen Oratorium für dieses Fest, zu St. Petrus von Jul. Benedict. Benedict, bekanntlich ein Schüler Weber's, lebt seit vielen Jahren in London und ist fremden Musikern oder Concertliebhabern, welche während der Sommermonate sich einige Zeit in dieser Stadt aufhielten, ohne Zweifel bekannt durch seine Concerte mit den monströs langen Programmen. Wer mit den Verhältnissen näher bekannt ist, weiss, dass er in den musikalischen Kreisen der vornehmen Welt festen Fuss gefasst hat als Musikmeister, Salonconcertarrangeur und Geschmacksleiter und dass fremde Artisten sich gewöhnlich an ihn zu wenden pflegen. Das ganze musikalische Leben und Treiben, welches durch den Namen Benedict ausgedrückt wird, lag dem, was man unter Oratorium versteht, aber so fern, dass mancher nicht ohne Verwunderung seinen Uebergang in das Lager der heiligen Musik wird vernommen haben. Doch Eingeweihte wussten längst, dass Herr Benedict sich mit oratorischen Plänen trug; nur pflegte er zu beklagen, dass das Londoner Leben gefasster Arbeit so hinderlich sei, wesshalb er mitunter meinte in das stillere Deutschland sich zurückziehen zu müssen. Nun hat er aber doch im unruhigen England ein Oratorium zu Stande gebracht und Freitag in Birmingham der allgemein erregten Neugier (*curiosity*) dasselbe vorgeführt.

Ueber den Gegenstand hat der Componist selber sich in folgenden Worten ausgesprochen. »Die Geschichte des heiligen Petrus kann zum Zwecke eines Oratoriums auf verschiedene Weise behandelt werden. Aber alle bedeutsamen Ereignisse seines Lebens und alle Züge seines Charakters wären in einem Werke von gewöhnlichem Umfange nicht zu erschöpfen. Was das gegenwärtige Werk bezweckt, ist sehr einfach. Es beabsichtigt den Petrus weder ausschliesslich als Schüler, noch ausschliesslich als Lehrer (Apostel) zu zeigen, und hat auch nicht den Zweck, die Hauptperson symbolisch oder vorbildlich hinzustellen. Was gegeben werden soll, ist einfach die Vorführung einiger wenigen von denjenigen Ereignissen im Leben dieses Apostels, welche am meisten zu einer musikalischen Behandlung Anlass bieten und zugleich den Galiläischen Fischer als einen Gegenstand göttlicher Bevorzugung (*regard*) hinstellen, wodurch er so sehr ausgezeichnet wurde. Erster Theil. Der göttliche Ruf. Galiläische Fischer bereiten sich auszuruhen von der Arbeit des Tages, als Johannes der Täufer erscheint und sie aufruft Busse zu thun, da das Himmelreich nahe gekommen sei. Nach dem Vorläufer (Johannes) kommt der Meister (Jesus), welcher dem Petrus befiehlt, alles zu verlassen und ihm zu folgen. Petrus gehorcht, drückt sein festes Vertrauen aus in die Güte des Herrn und scheidet unter Segenswünschen seiner Freunde und Nachbarn. — Prüfung des Glaubens. Der Erlöser, welcher seine Jünger an die andere Seite des Sees gesandt hat, zieht sich auf einen Berg zurück und betet. Unterdessen kommt ein Sturm auf und bringt das kleine Schiff in Gefahr. Jesus erscheint, auf dem Wasser gehend, zum Schrecken seiner Jünger, denen er zuruft sich nicht zu fürchten. Petrus erhält Erlaubniss das Schiff zu verlassen und zu Jesus zu kommen, doch sein Glaube verlässt ihn, und als er zu sinken beginnt, zieht die Hand des Herrn ihn wieder empor. Sie erreichen das Schiff und sofort legt sich der Sturm. Ein Chor mit Lob und Danksagung macht hierauf den Beschluss des ersten Theils. — Zweiter Theil. Verleugnung. Petrus erklärt, seinem Meister in aller Gefahr folgen zu wollen; aber als Jesus vor den Hohenpriester geführt wird und Petrus im Vorhofe des Palastes unter einer Menge sich befindet, die ihren Hass gegen den Nazaräuer kundgiebt und ihn dreimal fragt, ob er auch einer von seinen Jüngern sei, leugnet er es beharrlich. Die Reue. Die Procession, welche Jesus zu dem Römischen Landpfleger leitet, zieht durch die Halle, in welcher Petrus sich befindet, wobei der Herr sich umsieht und seinen verirrten Schüler anblickt. Hierdurch getroffen, bereut Petrus mit Seufzen und Thränen; die Angst seiner Seele wird erhöht durch jede folgende Scene des grossen Drama, welches vor seinen Augen geschieht. Er hört die Klagen der andern Jünger und den Trauergesang der Mutter des Herrn; er sieht den Zug nach Golgatha und hört das Geheul der Juden, welches sich mit den Klagen der Töchter Jerusalems vermischt. Hierüber und über sich selbst weinend, kommt die christliche Hoffnung ihm zu Hülfe und er überzeugt sich, dass der Tod durch den Sieg verschlungen wird. — Die Befreiung. Petrus, in dem niedrigen Gefängnisse liegend, wohinein Herodes ihn hatte werfen lassen, wird von Engeln besucht, die ihm den Beistand Gottes zusichern und ihn von seinen Banden befreien. Er preist die Güte Gottes, im vollen Vertrauen auf welche er seine Hoffnung ausdrückt auf den endlichen Eingang in das immerwährende Königreich seines Herrn und Erlösers. Als er wieder zu den andern Gläubigen kommt, empfangen sie ihn mit Frohlocken, und ein Gesang voll Hoffnung und Freude macht den Beschluss des Werkes.«

So die Vorrede, die, wie man sieht, eine kleine Predigt geworden ist und bei aller Kürze auch mit dem herkömmlichen Bibelbombast einer solchen angefüllt ist. Dagegen fehlt die Klarheit der Gedanken in bedenklichem Maasse. Aber was der Herr Componist eigentlich damit beabsichtigen wollte, dies ist trotzdem überaus klar darin gesagt — nämlich, dass er ein Werk produciren wollte, welches einen grenzenlosen Effect mache. Und diesen Effect zu erzielen auf den bisherigen oratorischen Bahnen, dazu fühlte er nicht Lust, d. h. nicht Kraft in sich; daher wurden nur diejenigen Scenen aus dem Leben des Apostelfürsten herausgehoben, mit welchen sich nach der Ansicht des Componisten am meisten Effect machen liess. Dass diese rein äusserliche Absicht den Hrn. Benedict geleitet haben müsse, sagt man sich schon beim Ueberblick des Textes, namentlich bei jener absurden Effectscene des reuigen Petrus, die psychologisch und dramatisch gleich unmöglich ist. Im Oratorium war für derartige Experimente bisher ein geringer Spielraum und man muss sich überhaupt wundern, dass Jemand,

welcher dem Wesen dieser Musik innerlich so fern steht, wie Benedict, überhaupt soweit mit derselben sich eingelassen haben sollte, um auf derartige Auswege zu verfallen. Aber die Hauptsache kam auch durch einen äusseren Anstoss. Dieses Auflösen der Geschichte des Apostelfürsten und ihr Zerpflücken in einzelne Scenen u. dgl. ist nichts anderes, als die Anwendung von Opernscenen und andererseits wieder von Kirchencantaten auf eine rein biblische Personalgeschichte. So muss man sich die Entstehung dieser Abnormität erklären. Dass man sich nicht irrt, wenn man die ganze Gestalt des Werkes lediglich dem Componisten Benedict zuschreibt, ist durch eine Erklärung Chorley's zu grellster Deutlichkeit erhoben. Chorley, der bekannte langjährige Musikkritiker am Londoner Athenäum, war ein gesuchter Dichter musikalischer Texte; die besten der neueren englischen Cantaten, Pastorals, Oratorien etc. rühren zum Theil von ihm her, und bei seiner Stellung als Referent eines angesehenen Blattes wurde ihm von unsern compositionslustigen Musikern doppelt der Hof gemacht. Auch das in Frage stehende Oratorium wurde von ihm verfasst. Doch hören wir ihn selber.

»Während eines 35jährigen Lebens als Journalist und Dichter vermied ich grundsätzlich das Publikum mit Angelegenheiten meiner eignen Person zu bemühen. Nicht ohne Ueberwindung daher bringe ich in der elften Stunde meines Tagewerkes eine Sache vor die Oeffentlichkeit, welche Jeden angeht, der Texte für musikalische Compositien verfasst. Ich habe stets daran festgehalten, dass in Oratorien eine Mischung biblischer und profaner Worte sowohl gegen die Würde wie gegen den guten Geschmack verstosse. Die beiden grössten Werke dieser Art — der Messias und Israel in Aegypten — sind nach diesem Grundsatze angelegt. Ich habe nie verstehen können, wie Jemand Gefallen daran haben konnte, die Worte der heiligen Schrift mit Versen aus dem Gesangbuche und dergleichen durchzukneten, wie wir es in Bach's Oratorien finden — es sei denn, dass man sie der Absicht des Componisten gemäss [?] aufführe, nämlich so, dass die Gemeinde in diese Gesänge einstimmt. Diejenigen Bewunderer Mendelssohn's, welche in seinem Urtheil keinen Irrthum zugaben, werden missvergnügt sein, wenn ich sage, dass dieses Bedenken mehr noch seinen Paulus trifft, als Bach's Cantaten, weil keine solche Beihülfe des ‚Volkes' dabei in Betracht gezogen war. Sei dem nun wie ihm wolle — nach solchen Gesichtspunkten bin ich verfahren, wenn ich einen biblischen Gegenstand für musikalische Composition eingerichtet habe, wie z. B. in der Judith für meinen Freund Henry Leslie, und mit grösserer Mühe und Sorgfalt, weil nach einem grösser angelegten Plane, in der Geschichte des heiligen Petrus. Dieser Petrus war das Werk, welches auf dem letzten Feste in Birmingham hatte zur Aufführung kommen müssen; denn mein vollständiges Textbuch wurde dem Vorstand jenes Festes übersandt, von demselben angenommen und darauf Herrn Benedict übergeben, welcher ausersehen war für 1870 das neue Oratorium zu componiren. Solches geschah schon zu Anfang des vorigen Jahres. Herr B. drückte sowohl persönlich als auch brieflich (um mich bescheiden auszudrücken) seine völlige Zufriedenheit mit dem empfangenen Texte aus, und dies nicht nur gegen mich, sondern auch gegen andere Personen. Wir kamen ferner, und zwar in der freundschaftlichsten Weise, dahin überein, dass keine Veränderungen und Umstellungen des Textes vorgenommen werden sollten ausser von mir. Im Verlauf wurde von mir der Vorschlag gemacht, nur die ersten beiden Theile des Oratoriums auf dem diesjährigen Feste zur Aufführung zu bringen, falls für das Ganze die Zeit fehlen sollte. Das verflossene Jahr verlief und ich hörte kein Wort von dem Oratorium, obwohl es schon am 1. März 1870 für die Proben nach Birmingham eingeliefert werden musste. Neugierig, um nicht zu sagen besorgt, um das Schicksal eines Werkes, zu welchem ich den Plan entworfen und welches meine Thätigkeit so sehr in Anspruch genommen hatte, schrieb ich am 15. November 1869 an Hrn. Benedict und erkundigte mich nach dem Fortgang der Sache, zugleich mittheilend, dass ich im nächsten Frühling 3 Monate von England abwesend sein werde und desshalb um so mehr meinerseits alles vollständig fertig und geordnet hinterlassen möchte. Am 10. Januar dieses Jahres hörte ich zuerst, dass Herr Benedict (welcher damals meinen Brief beantwortete) Theile der Musik zu St. Petrus verschiedenen Personen gezeigt und mit einem Verleger wegen der Herausgabe dieses Oratoriums abgeschlossen hatte. Als Antwort auf meine Bitte um Erklärung über ein solches Betragen, welches eine so auffallende Geringschätzung gegen mich bekundete, wurde ich am 15. Januar mit der directen Mittheilung des Herrn Benedict beglückt, dass er es für gut befunden habe, zu meinem Texte Aenderungen, Auslassungen und Zusätze zu machen, da er denselben durchaus bedingungslos erhalten habe. Und dennoch hatte er bis zu jenem Augenblicke nicht eine Silbe geäussert über Bedenken, Aenderungen, Zusätze oder dergleichen! Er sagte mir, er habe die Aenderungen mit Hülfe einer Concordanz gemacht. Obwohl ich es bestimmt ablehnte, zu einem so erstaunlichen Verfahren, dessen ganze Rücksichtslosigkeit mir damals noch unbekannt war, meine Zustimmung zu geben, beobachtete ich doch Stillschweigen darüber. Ich fühlte, dass dem Birminghamer Vorstande gegenüber alle nur mögliche Zurückhaltung Pflicht war, wegen der grossen Verdienste desselben um die Kunst und wegen der mir persönlich vielfach erzeigten Freundlichkeiten. Doch da ich anderweitige Mittheilungen von Herrn Benedict erhielt, nicht sowohl Erklärungen als vielmehr Angriffe, entschloss ich mich die Sache der Oeffentlichkeit vorzulegen, um so mehr, da ich erst unlängst erfahren habe, dass Herr Benedict, bevor er das Oratorium dem Verleger verkaufte, nicht blos eine Concordanz sondern einen gewissen Herrn zu Hülfe rief, der sich herbei liess, das Product eines Andern umzumodeln. Ich habe absichtlich bis zum gegenwärtigen Augenblicke [d. h. unmittelbar nach der Aufführung] gewartet, die Sache zur Sprache zu bringen, da ich der Festgeber wegen nicht wünschte, einem neuen Werke hinderlich zu sein. Mir selber ist die Beleidigung von geringer Bedeutung, ich habe eine hinreichende Zahl von Musiktexten geschrieben, aus denen meine Fähigkeiten, klein oder gross, zu ersehen sind. Aber ich wünsche alle Jüngeren (und hoffentlich Besseren), die mir nachfolgen, zu warnen, damit sie sich nicht zuerst cajoliren und schmeicheln und sodann ignoriren und beleidigen lassen von Solchen, die als Künstler einen gewissen Rang prätendiren. Henry F. Chorley.«

Diese Kundgebung, der wohl noch mehrere folgen werden, ist recht lehrreich, und ich habe sie ganz eingerückt, obwohl der Anfang nur insofern hierher gehört, als ein Einfluss antioratorischer Richtungen bei Benedict auf der Hand liegt, ja seinen Abgang von Chorley's Text recht eigentlich erklärt. Was Chorley über die Mischung biblischer und profaner Worte sagt, so ist zwar richtig, dass ein rein biblischer Text — wo er passend und möglich ist — vorgezogen werden muss, aber doch nur für ein beschränktes Gebiet zur Geltung kommen kann. Händel selbst könnte ihn darüber belehren, denn sobald dieser die Geschichte und Schicksale einer einzelnen Person behandelt, nimmt er immer ein ganz freies Gedicht. Dies ist gesagt mit voller Anerkennung dessen, was Chorley während seiner langen kritischen Laufbahn in Sachen des Oratoriums Gutes gewirkt, wobei nur bedauert werden muss, dass er diesen Gegenstand nicht beharrlicher, nicht bis zur Gewinnung sicherer Resultate verfolgt hat. Aber immerhin war er derjenige, welcher hier doch nicht ganz in den kopf- und führerlosen Dusel aufging. Doch genug von dem Hader über den Text. Die Musik liegt im Druck vor;*) genüge es hier zu sagen, dass mit dem äussersten Raffinement alles zusammen gesucht ist, was Gefallen erregen kann. Den Sängern, und zwar diesen bestimmten Sängern, ist alles möglichst zu Dank gemacht, die betreffenden Scenen oder Bilder sind musikalisch aufs äusserste ausgenutzt, auch die Instrumentalstücke helfen diesem Endzwecke, so z. B. die Einleitung, welche die Stelle einer Ouvertüre vertritt; dieses gesucht empfindsame und schmelzende Orchesterstück soll den Abend am See Genezareth beschreiben, was aber für die Sache völlig gleichgültig ist, denn wenn statt dessen Herr Benedict sich in den Kopf gesetzt hätte, einen Morgen mit Sonnenaufgang an dem genannten See zu beschreiben, so würde es für die Sache genau dasselbe bedeuten. Und so überall gesuchte Absichtlichkeit und innere Bedeutungslosigkeit. Diese Jammergestalt, welche Herr Benedict uns vorführt und die er, wie wir aus Chorley's Erklärung nun wissen, auch textlich gerade so und nicht anders haben wollte, sollte Petrus sein, das Haupt der Apostel, jener glaubensstarke feste Mann, der nur einmal wankte, als ausser dem Heiland eben Alles wankte, der sich aber in der wunderbaren Spontaneität seiner Natur schnell wiederfand, um von nun an in Glaubensstärke allen voran zu leuchten, der Fels der Kirche, die Stütze

*) Ebenfalls bei Novello, Ewer & Co.: St. Peter. Oratorio by J. Benedict. Clavierauszug. Preis 21 s. (7 Thlr.).

der Christgläubigen bis an sein schmerzliches Ende als Blutzeuge Christi! War dergleichen nicht »musikalischer Behandlung günstig« (es ist aber in berühmten Kirchenstücken mit der grössten Wirkung in zahlreichen Fällen und Weisen musikalisch behandelt), warum wagte man sich denn an einen solcheu Gegenstand? Also wieder der ganze moderne Jammer und Unverstand. — Die Aufführung war ziemlich besucht, der Freitag Morgen ist immer ein Haupttag bei diesen Festen, wo das grösste der neuen Werke gegeben wird. Benedict's Opus hat die Länge eines grossen Oratoriums, es begann 11½ Uhr und währte bedeutend bis über drei hinaus. Trotzdem folgte noch das ganze Requiem von Mozart, die Festgeber müssen sich also über die Länge des St. Petrus geirrt haben, denn das Concert währte auf diese Weise bis gegen fünf Uhr. Die Einnahme entsprach nicht ganz der Zahl der Zuhörer, denn obwohl ihrer mehrere da waren, als 1867, und erhebliche freiwillige Gaben gespendet wurden (bemerkenswerther Weise selbst von Artisten, z. B. von Arabella Goddard 31 Pfd. St. 10 s., von Vernon Rigby 21 Pfd. St.!), blieb die Einnahme dennoch etwas hinter der früheren zurück. Für den Puff war übrigens gut gesorgt; gleich nach der Aufführung empfing die Zeitschrift *The Musical World* ein Telegramm über den »immensen Success« und die »enthusiastische Zuhörerschaft«.

Sothaner Success nebst Enthusiasmus und, was in den Augen aller Erfahrenen schwerer wiegt, die Strapazen eines fast um das doppelte verlängerten Morgenconcerts bewirkten aber gerade das Gegentheil von dem, was sonst einzutreten pflegt. Die A b e n d a u f f ü h r u n g dieses Tages war nicht etwa mässig oder gar schlecht, sondern vielmehr ganz ausserordentlich besucht. Was war es denn, was die Menge so besonders anzog? Nichts weiter, als Händel's S a m s o n, bekanntlich schon ein sehr altes Werk. Der aufmerksame Hörer fand hier reiche Gelegenheit, seine Erinnerungen an das unmittelbar voraufgegangene Morgenconcert aufzufrischen und die aufdringliche Neuigkeit auf eine richtige Kunstwaage zu legen. Es wäre leicht gewesen, auch zu dem Samson fast wörtlich denselben Vorbericht zu schreiben, wie er zu Benedict's Oratorium in Umlauf gesetzt wurde: denn auch dieser Samson kann »auf verschiedene Weise« musikalisch-oratorisch behandelt werden, und der alte Componist hat keineswegs die ganze Laufbahn des israelitischen Volkshelden schildern wollen, sondern sich ebenfalls die Freiheit genommen, nur das heraus zu nehmen, was ihm einer wirksamen »musikalischen Behandlung günstig« zu sein schien. Er hat sogar die Enthaltsamkeit noch viel weiter getrieben, als der neue Oratoriencomponist in demselben Falle gethan haben würde, da aus dem so überaus reichen wechselvollen Leben Samson's nur die letzte Scene dargestellt ist, der passive Schluss eines wunderbar thatkräftigen Lebens. Sollte man für möglich halten, dass dieser gebrochene, thatunfähige, klagende, reflectirende Mann, mit welchem abwechselnd Israeliten und Philister Unterhaltung führen, ein genügendes Interesse erwecken könnte, um ein ganzes Werk hindurch unsere Aufmerksamkeit zu fesseln? Und dennoch, welches Wunder! Diese leidende erblindete Gestalt erscheint als die personificirte Thatkraft; er, der nichts thut, verbreitet Leben und Bewegung unter Freund und Feind; Ruhe und Klage, statt ihn zu schwächen und zu verkleinern, dienen nur um so mehr, sein Bild zu erhellen: und so gestaltet sich durch Alles, was hier vorgeht, eine der glänzendsten musikalischen Charakterbilder, die je gezeichnet sind. Dagegen halte man den neuen musikalischen Petrus, den Hampelmann, der zuerst von Christus und später von den Engeln abhängig ist, ein geborner Schwächling, von dem wir glauben sollen, dass er das verlassene Häuflein der Christen vereinigen und wie ein Fels in ihren Grundfesten die Kirche stützen werde! Musikalische Charakteristik ist denn doch etwas anderes, als musikalisch berechnetes Raffinement, und es ist ein Trost, dass letzteres mit dem Aufgebot aller Mittel auf diesem Gebiete keine irgendwie bedeutende Leistung zu Stande zu bringen vermag. Man werfe nur nicht wieder ein — wie so oft geschieht —, es sei ungerecht das Neue und das Alte schlechthin zu vergleichen und das erste nach dem letzten abzuschätzen, ungerecht zu verlangen die gegenwärtigen Componisten sollten es im Oratorium den alten gleichthun. Aber warum denn? glauben sie es ihnen nicht vielmehr zuvor zu thun? hat man nicht oft genug hören müssen, das moderne Orchester biete ganz andere Hülfsmittel in der Farbengebung, als den Alten zu Gebote standen? Nun, wenn es solche Hülfsmittel wirklich bietet, so benutzt sie doch! Prüft aber zunächst einmal, ob es denn wirklich wohlgethan, mit Würde und Charakter vereinbar sei, wenn man statt der fast stereotyp einfachen Farben der Raphael'schen Gewänder prunkende schillernde Seidenstoffe und dergleichen anbringt. Das ist es eben, was verlangt, was gefordert wird. Der Künstler soll stilgemäss arbeiten, er soll sich bewusst sein, dass er Kunstgestalten zu schaffen hat. Wie er diese schaffen will, ist seine Sache; aber dass er sie schaffen müsse und unter welchen Bedingungen — dies lerne er von den Alten, dies lerne er im Oratorium von Händel. Nichts wäre daher thörichter, als an diesem Alten als Maassstab nicht festzuhalten. Wir müssten selbst dann bei dieser legitimen Forderung beharren, wenn auch das grosse Publikum der Musterwerke der Vergangenheit vorübergehend einmal überdrüssig und durch starke Verleitung zeitweilig in eine andere Bahn gelenkt werden sollte. Aber dass solches so bald noch nicht zu besorgen ist, hat dieses Fest aufs neue bewiesen. Welche musikalische Gottheiten auch in den letzten hundert Jahren auf den Schauplatz getreten sein mögen, sobald Händel seine Leier stimmt, schweigt hier Alles.

Das viertägige Fest mit seinen acht Aufführungen verlief im Ganzen glänzend und hatte auch ein entsprechendes Resultat. Die Einnahme war noch etwas höher, als bei den besuchtesten der vorigen Feste in Birmingham. Zu einem gewissen Theile kann man die Ursache davon in dem gegenwärtigen Kriege erblicken, welcher ohne Zweifel Viele abgehalten hat, ihre gewöhnliche Reise nach dem Continent zu machen. Ohnedies ist es eine bekannte Thatsache, dass man beim Sturm sich in seiner ruhigen Hütte am wohlsten fühlt, und so auch ist es erklärlich, dass man mit einer gewissen Genugthuung sich zum Genusse idealer Harmonie sammelt, während drüben unter zwei uns so nahe wohnenden und uns so innig verwandten Völkern der schrecklichste Krieg wüthet.

Um das pecuniäre Resultat übersehen zu können, theile ich die bekannt gewordene Aufstellung mit. Wie man daraus ersieht, fliesst dem Feste eine bedeutende Einnahme zu durch die Karten, welche die Vorstände des Festes (der diesjährige Präsident war der Earl of Bradford) beziehen und durch die höchst bedeutenden Schenkungen, von denen am ersten Tage allein über 5000 Thlr. eingingen. Solche liberale Beisteuern sind sehr erstaunlich; man sieht daraus aber zugleich, dass die Feste ohne dieselben wenigstens in dem bisherigen Glanze nicht möglich sein würden. Und das ist eben keine sehr erfreuliche Aussicht.

1. Tag, Aug. 30.	Besucher	4429.	Einnahme	£ 4530. 8. 3.
2. Tag, Aug. 31.	-	2108.	-	- 1681. 4. 9.
3. Tag, Sept. 1.	-	3939.	-	- 3842. 13. 5.
4. Tag, Sept. 2.	-	4102.	-	- 3302. 11. 4.
Zusammen.	Besucher	14,570.	Einnahme	£ 13,356. 17. 9.
			Sonstige Einnahmen	£ 774. 4. 6.
			Summa	£ 14,130. 19. 3.

Das letzte Fest im Jahre 1867 ergab £ 13,998, und dies war die grösste Summe, welche bis dahin eingenommen war. Hoffen wir, dass das günstige pecuniäre Resultat auch in künstlerischer Hinsicht einen Fortschritt in Aussicht stellen werde.

ANZEIGER.

[147]

K. Musikschule in München.

Das Schuljahr 1870/71 beginnt am **5. October** mit den persönlichen Anmeldungen. Diejenigen, welche an der k. Musikschule ihre Studien zu beginnen oder fortzusetzen wünschen, haben sich bei Vermeidung der Zurückweisung an diesem und dem darauffolgenden Tage zwischen 9 und 12 Uhr Vormittags oder 3 und 6 Uhr Nachmittags auf dem Secretariate (Odeonsgebäude II. Stock) einzufinden und die zur Aufnahme nöthigen Zeugnisse in Vorlage zu bringen.

An den oben bezeichneten Tagen findet auch die Anmeldung der Hospitanten für die Chorgesangsschule statt.

Lehrfächer: **Solo- und Chorgesang, Rhetorik, Harmonie, Contrapunkt, Orgel, höheres Clavierspiel, Violine, Violoncell, Contrabass, Flöte, Hoboe, Fagott und Horn.**

Prospecte über die Organisation der Anstalt etc. sind durch die Münchener Musikalienhandlungen zu beziehen.

München, den 14. September 1870.

Die königliche Hofmusikintendanz.

---

[148]

Neue Musikalien im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. v., Sonaten für Pianoforte und Violine. Arrang. für Pianoforte und Violoncell von Friedr. Grützmacher.
Nr. 7. C moll. Op. 30. Nr. 2. 1 Thlr. 22 Ngr.

—— **Symphonies** Nr. 1—9. Partition de Piano par F. Liszt. Vol. 1. Nr. 1—2. **Roth cartonnirt.** 2 Thlr.

Chopin, F., Walzer für Violine mit Pianofortebegleitung. Bearbeitet von Ferd. David.
Nr. 1. Op. 18. Esdur. 20 Ngr.
- 2. Op. 34. Nr. 1. As dur. 20 Ngr.
- 3. Op. 34. Nr. 2. A moll. 12½ Ngr.
- 4. Op. 34. Nr. 3. F dur. 12½ Ngr.

Horn, A., Op. 20. **Phantasie** über Motive aus der Oper: Der Haideschacht von F. v. Holstein für das Pianoforte. 20 Ngr.

Krause, A., Op. 21. **Zwei instructive Sonaten** f. d. Pfte. 25 Ngr.

Liszt, F., Missa quatuor vocum ad aequales, (II T. T. et II B. B.) concinente Organo. Editio nova 1 Thlr. 15 Ngr.

Lumbye, H. C., Fackeltanz für grosses Orchester, componirt zur Vermählungs-Feier des Kronprinzen Friedrich von Dänemark. Arrang. für das Pianoforte zu zwei Händen. 20 Ngr.

Meister, Alte, Sammlung werthvoller Clavierstücke des 17. und 18. Jahrhunderts, herausgegeben von E. Pauer. **Zweiter Band.**
Nr. 26. **Händel, Georg Friedr.,** Capriccio in G dur. 7½ Ngr.
- 27. **Rameau, Jean Phil.,** La Livri. L'Agaçante. La Timide. 12½ Ngr.
- 28. **Loeilly, Jean Baptiste,** Suite in G moll. 15 Ngr.
- 29. **Rossi, Michel Angelo,** Andantino und Allegro. 7½ Ngr
- 30. **Turini, Ferdinando,** Presto. Sonate. 20 Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., Lieder und Gesänge. Für das Pianoforte übertragen von Carl Czerny. **Roth cartonnirt.** 2 Thlr.

Meyerbeer, G., Krönungsmarsch nach der Oper: Der Prophet. Arrang. für 2 Pfte. zu 4 Händen von Fr. Brissler. 12½ Ngr.

Mozart, W. A., Concert Nr. 2. A dur. Für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Neue Ausgabe. Revidirt von Carl Reinecke. 2 Thlr. 12½ Ngr.

—— dasselbe für das Pianoforte allein. 1 Thlr. 2 Ngr.

Onslow, G., Op. 6. **Toccata** p. le Piano. Edition nouvelle. 10 Ngr.

Ramann, B., Op. 13. **Wandlungen.** Eine Tondichtung für das Pianoforte. 1 Thlr.

Reinecke, Carl, Op. 87. **Cadenzen** zu classischen Pfte.-Concerten.
Nr. 9. Zu Beethoven's Concert Nr. 4. Zum ersten Satze. G dur. 7½ Ngr.
- 10. Zu Beethoven's Concert Nr. 4. Zum letzten Satze. G dur. 5 Ngr.

—— Op. 94. **La belle Griselidis.** Improvisata für 2 Pianoforte über ein französisches Volkslied aus dem 17. Jahrhundert. Arrang. für das Pianoforte zu 4 Händen. 1 Thlr. 10 Ngr.

Schubert, Franz, Op. 142. **Fünfte grosse Sonate.** 12 Ngr.

—— **Symphonie** für Orchester. C dur. Daraus einzeln:
Andante con moto. Arrang. f. das Pfte. zu 4 Händen. 20 Ngr.
Scherzo. Arr. für das Pianoforte zu zwei Händen. 10 Ngr.
Dasselbe - - - - zu vier Händen. 12 Ngr.

Weyermann, M., Op. 15. **6 Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.
Nr. 1. *Einsamkeit.* Wild verwachsne dunkle Fichten.
- 2. *Der schwere Abend.* Die dunklen Wolken hingen.
- 3. *An die Entfernte.* Diese Rose pflück' ich hier.
- 4. *An die Entfernte.* Rosen fliehen nicht allein.
- 5. *Meine Rose.* Dem holden Lenzgeschmeide.
- 6. Weil auf mir, du dunkles Auge.

---

[149] Im Verlag der Unterzeichneten ist erschienen:

Krieg und Frieden

Cantate für Männerchor und Orchester
von **J. Zech.** Op. 42.

Sr. Majestät dem Könige Wilhelm gewidmet.

Preis: Orchesterpartitur 5 Thlr.
Chorstimmen 1⅓ Thlr.

Clavierauszug erscheint demnächst. Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.

Praeger & Meier in Bremen.

---

[150] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei

CLAVIERSTÜCKE

von

Franz Schubert.

Nr. 1. 2. 3 à 20 Ngr.

---

[151] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

AVE MARIA

für

Sopran-Solo und weiblichen Chor

aus der unvollendeten Oper:

„Loreley"

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 98. Nr. 2.

Nr. 27b der nachgelassenen Werke.

Partitur Pr. 15 Ngr. **Clavierauszug** 15 Ngr.
Orchesterstimmen 15 Ngr. **Chorstimmen:** Sopran I, II à 1¼ Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28. September 1870. **Nr. 39.** V. Jahrgang.

Anzeigen und Beurtheilungen.

20 Ländler für Pianoforte zu zwei Händen von **Franz Schubert.** Nachgelassenes Werk. Wien 1869, bei J. P. Gotthard. Preis 17½ Sgr.

20 Ländler für Pianoforte zu vier Händen von **Franz Schubert.** Nachgelassenes Werk. Wien 1869, bei J. P. Gotthard. Preis 27½ Sgr.

Beide Hefte enthalten dieselben Tonstücke. Die zu Grunde liegende Originalhandschrift besitzt Herr Johannes Brahms; dieselbe enthält die ersten sechszehn Nummern in zweihändiger, die letzten vier aber in vierhändiger Bearbeitung. In der vorstehenden Ausgabe sind nun die 16 zweihändigen Stücke zugleich für vier Hände, und die 4 vierhändigen auch für zwei Hände spielbar gemacht. So kann man diese unschuldigen Tonstücke in beiden Formen geniessen. Die 20 Ländler werden auch ohne unsere Empfehlung die weiteste Verbreitung finden, um so mehr, da die übrigen Tänze Schubert's ihnen längst allenthalben eine Heimstätte bereitet haben. Sie sind von der kürzesten Fassung, sämmtlich in zwei Theilen von je 8 Takten, nur Nr. 6 hat 16 und Nr. 20 zwölf Takte in der zweiten Reprise. Also fast ganz wie die Deutschen Tänze und Ecossaisen, Op. 33. Irgendwie gross angelegte und weitausgeführte Tanzsätze muss man hier nicht erwarten; aber fast in jedem dieser kleinen Ländler begegnet man einigen Zügen, welche die Stücke musikalisch über eine banale Tanzmusik erheben, und in der That verleugnet keiner derselben die feine musikalische Individualität Schubert's. Es sind hundert Einfälle und Wendungen darin, auf die ein Tanzcomponist von dem gewöhnlichen robusten Schlage sein lebtage nicht kommen würde; fast immer aber sind dieselben nicht melodischer, sondern harmonischer Natur. Man kann nun sagen, dass diese Eigenart Schubert's zugleich einen Mangel einschliesst. Seine Individualität tritt in einem Grade hervor, dass sie zur Subjectivität wird; seine Tanzstücke sind weniger Tänze als Tanzpoesien. Gewiss ist damit ein grosses Lob über sie ausgesprochen, doch muss man darin zugleich auch die Erklärung suchen, warum Schubert bei der verschwenderischen Fülle der Tongedanken, welche in seinen verschiedenen Tanzsätzen ausgestreut sind, und bei der entschiedensten Begabung für dieses Fach dennoch nicht einen einzigen Tanz geschaffen hat, welcher als Schubert's Walzer, Ecossaise oder Ländler (oder wie sonst der Name lauten mag) durch alle Kreise der tanzenden Welt die Runde gemacht hätte. Wenn man kleine Sätze schreibt mit zwei Reprisen von je acht, zwölf oder sechszehn Takten — warum unterwirft man sich der Einschränkung dieser festen knappen Form, wenn es nicht geschieht, um das zu erreichen, wozu diese Form vorhanden ist, Tanzbarkeit? Diese wird man Schubert's Stücken keineswegs absprechen wollen, er war Fachmann genug, um zu wissen, was der Tanz erfordert; aber jene eminente Tanzfähigkeit, welche wie ein lebenssprudelnder Quell die Menge zu rauschender Freude erweckt, besitzen sie nicht. Daher giebt es Tänze von Schubert, schöne, sehr schöne Tänze; aber keinen Tanz.

Allen Zwei- und Vierhändern diese Hefte hiermit bestens empfehlend, statten wir dem Verleger noch besonders unsern Dank dafür ab, dass er es gewagt hat, die Jahreszahl der Herausgabe auf den Titel zu setzen. Nun weiss man später doch, dass dieses Nachlasswerk Schubert's 1869 erschienen ist, ohne in Katalogen und Musikzeitungen einen halben Tag danach suchen zu müssen. Bei dem jetzigen Usus ist dies fast ein Wagniss zu nennen. Aber schadet das dem Verkaufe im geringsten? und sollte nicht, was sich hier als ungefährlich herausstellt, auch bei allen übrigen Musikpublicationen ohne irgend welchen Nachtheil sein? Hat der Musikhandel den herrschenden Missbrauch, Musikalien nicht zu datiren, erst einmal überwunden, so wird man sicherlich das, was heute jeder wohlerzogene Musikverleger noch für eine weise und nothwendige Geschäftsmaxime ausgiebt, als eine einfache Lächerlichkeit ansehen.

Weil wir doch einmal den Tanzcomponisten Schubert vor uns haben, sei hier gleich die neue Ausgabe der früheren Tänze angezeigt, welche der Originalverleger ebenfalls im Jahre 1869 davon veranstaltete:

Franz Schubert. Tänze. Neue wohlfeile Ausgabe. Wien, Carl Haslinger qm. Tobias.

Op. 33: Deutsche Tänze und Ecossaisen. Zweihändig 5 Sgr., vierhändig (arrangirt von Ed. Hasel) 12 Sgr.
Op. 77: *Valses nobles.* Zweihändig 6 Sgr., vierhändig (von Carl Geissler eingerichtet) 12 Sgr.
Op. 91: Grätzer Walzer. Zweihändig 9 Sgr., vierhändig (von C. Geissler) 12 Sgr.

Die Ausgabe ist preiswürdig und handlich. Dass der Wiener Notenstich dem Leipziger an Eleganz nicht gleichkommt, weiss man schon. Die Titel sind nicht auf Stein gezeichnet, sondern in Zink gravirt. Wenn der Verleger statt dessen die Musik auf Zink stechen liesse und bei dieser Gelegenheit zugleich einigen altmodischen Noten-

stempeln den Laufpass gäbe, so würde er mit einem Male einen noch klareren, dauerhaften und zugleich eleganten Stich erhalten. Aber der Notenstich ist in Wien, wie in London und Paris, in den Händen kleiner Handwerker, die sich in der Beschaffung des Werkzeuges nie über das Allernothdürftigste versteigen können. — Auch auf dem Titel dieser Schubert-Ausgabe fällt uns eine Jahreszahl angenehm ins Auge — und was ists? »*Medaille London* 1862.« Das ist denn allerdings ein anderes Korn, wie der Müller sagte. Sollte aber »1869« in handelspolitischer Hinsicht nun wirklich schädlicher sein, als »*Medaille* 1862«? Man bittet um geneigtes Nachdenken.

Da erhalten wir zum Beispiel gleichzeitig mit obigen Ländlern von demselben Verleger eine eigne Composition ähnlicher Art:

10 Stücke in Tanzform für Pianoforte zu zwei Händen componirt von **J. P. Gotthard.** Op. 58. Wien, bei J. P. Gotthard. Preis 17½ Sgr.

Die Opuszahl ist, wie man sieht, hiermit bereits auf 58 gestiegen, die Verlagsnummer Gotthard's hat aber mit diesem Hefte erst 15 erreicht. Der Componist, als solcher schon in weiteren Kreisen bekannt, hatte damals soeben erst eine neue Musikhandlung in Wien eingerichtet und nebst Anderem auch seine 10 tanzgeformte Stücke als Verlagserstlinge in die Welt gesandt. Wir wünschen demselben nun gewiss das Beste, was wir unter bewandten Umständen wünschen können, wenn wir die Hoffnung aussprechen, seine neue Thätigkeit als Verleger und Musikhändler in Wien möge ihn so sehr in Anspruch nehmen, dass er dadurch gezwungen werde, den Componisten an den Nagel zu hängen, denn der bisherige Wiener Musikhandel war den Bedürfnissen einer Grossstadt, namentlich einer musikalischen Grossstadt, so wenig angemessen, dass man dreist behaupten darf, mit sämmtlichen nord- und mitteldeutschen Provinzialhauptstädten (selbst mit Orten wie Magdeburg, Braunschweig, Rostock etc.) sei es in dieser Hinsicht besser bestellt. Der Musikhandel hat jetzt aber, gleich den Concerten, für die musikalische Cultur eine grössere Bedeutung, als vor Zeiten, und es scheint uns so wichtig, Wien hierin auf gleichen Fuss gebracht zu sehen mit den besten deutschen Orten, *) dass die Darangabe musikalischer Intelligenz für einen solchen Zweck kein Verlust, sondern ein grosser sachlicher Gewinn ist. Um von dem Gesagten die Anwendung zu machen, so wird der Componist Gotthard, nachdem er Musikverleger geworden, eine Frau genommen, einen lebhaften Geschäftsbetrieb zu verwalten hat etc., wohl nach wie vor derartige Tänze improvisiren, aber schwerlich Musse finden dieselben zu Papier zu bringen, für grössere Compositionen gewiss noch weniger. Die Jahreszahl 1869 auf dem Titel würde nun zugleich ein chronologischer Anhalt sein für den Uebergang des Autors aus dem Lager der schaffenden in das der verbreitenden Musiker, und so kann die Jahreszahl nicht nur auf dem kürzesten Wege die musikalische Bibliographie sicher stellen, sondern in hundert Fällen auch noch mehr oder weniger wichtige Kunstnachrichten fixiren helfen. Um einen einfachen Blödsinn abzustellen, ist nichts weiter nöthig, als dass die intelligenteren unter den Verlegern nur einmal den Entschluss fassen, ihn nicht länger mitmachen zu wollen.

*) In Süddeutschland scheint es mit dem Musikhandel überhaupt nicht zum Besten bestellt zu sein. Wie es in Stuttgart aussieht, wissen wir nicht; aber aus München hörten wir von zuverlässiger Seite, dass man dort auf Leipziger Musikalienzirkel abonnirt ist.

Obiges Gebinde von 10 Stücken in Tanzform ist mehr als eine Nummernfolge, es ist eine zusammenhängende, die Tonleiter durchlaufende Reihe, welche in F-dur beginnt und mit demselben Satze als Nr. 10 in derselben Tonart schliesst. Wie schon der Titel besagt, haben wir hier weniger wirkliche Tänze, als Reminiscenzen an Tanzformen, die durchweg sehr glücklich getroffen sind. Die modernen Originale sind allerdings musikalisch nicht mehr so vollgehaltig und daher nicht so günstig, als die Tänze früherer Zeiten; sie sind zu rauschend und stürmisch, leiten daher die Musik leicht in Lärm und Trommelei. Der erweiterte Mechanismus unserer Instrumente thut ein Uebriges durch Pedalsausen, Octavengepolter u. dgl., was die stärkere Würze der Chromatik hervorruft, — alles auf Kosten der Klangschönheit und fein entwickelter Melodie. Von der Süssigkeit Schubert's wird man daher selbst bei denen, welche ihn verehren und nachahmen, nicht viel finden. Die Zeiten sind oben andere und auch der Künstler ist ihnen unterthan; ob er es sein sollte, ist eine andere Frage, die wir hier unerörtert lassen. Wenn wir also in dem bescheidenen Nachlasswerke Schubert's mehr Gehalt finden, als u. a. auch in diesen 10 Stücken, so sind wir doch weit entfernt, dasselbe in Form und Gehalt schlechtweg als ein Musterwerk hinzustellen. Etwas so Barockes, wie der Schluss des zehnten Schubert'schen Ländlers (der in seinem ersten Theile so lieblich ist und sich so natürlich gesteigert und doch so überraschend aufschwingt):

findet sich aber bei Gotthard nicht. Was sein Tanzgebinde beim ununterbrochenen Durchspielen als etwas oberflächlich erscheinen lässt, ist hauptsächlich dadurch verschuldet, dass nur Durtonarten zur Verwendung gekommen sind. Hätte ein herzhafter Mollsatz den Uebergang von den Be- zu den Kreuztonarten vermittelt, so würde ein erwünschter Contrast erzielt und bei dem gleichlautenden Anfange und Schlusse die Harmonie nur um so fühlbarer geworden sein.

Classische Studien für das Piano-Forte. Aus Meisterwerken ausgewählt und zum richtigen Verständnisse mit Vortragszeichen und Fingersatz versehen. Begonnen von **J. Fischhof**, fortgesetzt von **L. A. Zellner.** Wien, Carl Haslinger. Heft 13—17. Preis à Heft 80 kr. ö. W.

Weitere fünf Hefte einer Sammlung, wie deren viele existiren, unter denen diese aber eine der frühesten war. Die 5 Hefte enthalten ein Stück vom älteren Georg Muffat, zwei Stücke von Gottlieb Muffat, eine Fuge von Pachelbel, eine Ciaconne von Händel, ein Rondeau von Couperin, Passepied und Sarabande von Bach, und ein Allegro von Kirnberger. Der Vorsatz, dergleichen so herzurichten, dass der Spieler möglichst bequem und sicher in das Verständniss dieser älteren Claviersätze eingeführt werde, ist an sich gewiss löblich; aber man sollte nicht vergessen, dass der Ausführung desselben sehr enge Grenzen gesteckt sind. »Vortragszeichen und Fingersatz« sollen uns hier »zum richtigen Verständnisse« verhelfen. Wie so der

Fingersatz? was hat der mit dem richtigen Verständnisse zu thun? Wir meinten bisher, er diene lediglich zu einer richtigen technischen Ausführung. Der Herausgeber muss derselben Meinung sein, denn in Heft 12, 13, 14 und 17 ist nichts von Fingersatz zu entdecken; derselbe befindet sich in der That nur bei den drei Stücken von Händel und Bach. Ist das Bescheidenheit oder Nachlässigkeit? jedenfalls stimmt es nicht zu dem, was der Titel verheisst. Denn dass gerade Bach's und Händel's Stücke so dunkel sein und dadurch lichter werden sollten, dass sie durch zwischen gedruckte Ziffern unleserlicher gemacht werden, können wir doch nicht glauben.

So der Ziffern beraubt, bleiben uns als einzige Leitsterne nur noch die »Vortragszeichen«. Umfang und Bedeutung derselben müssen wir uns daher etwas näher ansehen. Das 13. Heft bietet drei Stücke aus der sechsten Suite (wenn man diese Gebinde so nennen will) in Muffat's *Componimenti musicali per il Cembalo,* was der Herausgeber wohl hätte andeuten können. Das erste Stück nennt Muffat »Fantaisie« und Herr Zellner darnach »Fantasie«, was immerhin dasselbe ist. Wir gehen zu der Musik. Schon bei dem zweiten Viertel des ersten Taktes begegnen wir einer Verzierung, von welcher Muffat's Musik übervoll ist, nämlich [Notenbeispiel] was so [Notenbeispiel] zu spielen ist. Herr Z. setzt dafür, hier und überall, die Figur ohne Strich und zugleich ohne Kreuz, was denn nach Muffat's eigner Erklärung folgendermaassen ausgeführt werden müsste: [Notenbeispiel]. Abgesehen davon, dass dieses schon an sich widersinnig ist, versuche nur Jemand, es *vivace* herauszubringen. Im zweiten Takte erscheint dasselbe Zeichen zweimal, im dritten und vierten je einmal, aber der Herausgeber hat sie sämmtlich gestrichen, dagegen die beiden Manieren des fünften Taktes beibehalten, obwohl die genau entsprechenden des dritten fehlen. Und so geht es fort, sinnlos, planlos. Wir lassen also die Manieren und besehen uns die Noten; vielleicht ist die Musik selber unangetastet geblieben.

Die beiden ersten Takte sind hierin wie bei Muffat, auch sind nirgends verständnisseröffnende Vortragszeichen zu bemerken. Bei dem Uebergange des zweiten Taktes in den dritten wechseln bei Muffat die Schlüssel:



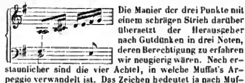
Die im Tenorschlüssel stehenden Noten und Zeichen sind so zu executiren:

[Notenbeispiel]

(Arpeggio von unten). Nun vergleiche man, was Hr. Zellner daraus gemacht hat:



Zunächst ist also der ganze Tenor eine Octave höher in den Sopran verlegt. So handbrecherisch unbeholfen hätte Muffat in seinem Leben nicht schreiben können; der schöne Fluss seiner Stimmführung und der überaus angenehme Wohlklang durch die sich absenkende Harmonie sind dadurch von Grund aus zerstört. Zugleich auch der naturgemässe Fortgang, der jetzt ganz plump und unmotivirt in die Thür fällt:



Die Manier der drei Punkte mit einem schrägen Strich darüber übersetzt der Herausgeber nach Gutdünken in drei Noten, deren Berechtigung zu erfahren wir neugierig wären. Noch erstaunlicher sind die vier Achtel, in welche Muffat's Arpeggio verwandelt ist. Das Zeichen bedeutet ja nach Muffat's eigner Erklärung nichts als ein Arpeggio von unten: [Notenbeispiel]. Welch eine Musik entsteht nun aus alle dem! Vortragszeichen sind hier so wenig zugesetzt, dass sogar Muffat's Staccato bei den letzten Bassnoten noch weggelassen ist. Alles vermuthlich »zum richtigen Verständnisse«. Nachgerade geht uns allerdings ein Licht auf, aber ein anderes als der Herausgeber hat anzünden wollen.

(Fortsetzung folgt.)

Händel's Passion.

☐ Der Verfasser von »Händel's Passion noch einmal« in Nr. 37 veranlasst uns zu einigen Worten der Erwiderung. Vor allem findet gewiss jeder Verehrer Händel's die von dem Einsender vorgenommene Reinigung des Textes sehr verdienstlich und so sehen auch wir der Veröffentlichung desselben mit Freuden und grossem Interesse entgegen. Was er aber über die Vergleichung der Bachischen Passionen mit der Händel's sagt, verräth, dass er theilweise noch von dem Vorurtheil beherrscht ist, welches sich zu Ungunsten des einen Meisters, mag nun diese Parteinahme traurig oder lächerlich sein, an mehreren Orten so festgesetzt hat, dass das Publikum höchst selten etwas von ihm zu hören bekommt, worunter dann »jeder wahre Kenner beider Meister« leiden muss. An Bach's Passionen wollte die Besprechung in Nr. 31 keine »mäkelnde Kritik« üben, sondern auf gewisse Vorzüge aufmerksam machen, welche Händel's Werk vor jenen zu haben scheint, als da sind grössere Einheit des Planes, mehr Ebenmaass der Theile, reichere Entfaltung der Charaktere, wärmere Sprache der Empfindung — Eigenschaften, welche mit dem Namen Händel gleichsam unzertrennlich verbunden sind. Dass sich in der Passion noch nicht der eigentliche Genius Händel's in voller Entfaltung zeigen können, da er bis 1716 nur wenig kirchliche Musik geschrieben habe, wird man im Hinblick auf das 1713 erschienene Utrechter Tedeum und Jubilate, welche wohl von keiner Bachischen Composition an mächtiger Wirkung überboten werden, nicht zugeben; noch weniger wird man die dem Händel'schen Werk

angewiesene Stellung in der Mitte von Graun's Tod Jesu und den Passionen Bach's der wahren Grösse desselben entsprechend finden; sie entspricht nicht einmal der geschichtlichen Stellung, welche diese Werke einnehmen. Das Factum der Aufführung von Händel's Passion in Stuttgart war dem Schreiber dieser Zeilen unbekannt geblieben, er freut sich insoweit seine Beschwerde widerlegt zu sehen, dass sie gänzlich ignorirt werden. Würde eine solche von einem mit Händel's Geist vertrauten Manne, der den besseren Text benutzte, wiederholt, dann dürfte gewiss gleich darauf Johannes' oder Matthäus' Passion folgen oder kurz vorhergehen, ohne den Genuss jener zu verringern und die richtige Beurtheilung zu erschweren; vielmehr müssten dann die grossen Eigenschaften beider Meister einem gebildeten und unbefangenen Hörerkreise anschaulicher werden, als sie es bisher sein konnten.

Musikalisches aus dem Briefwechsel
von **Mary Granville.**
(Fortsetzung.)

(1724, Dec. 12.) Die Oper Artaxerxes wird von den meisten gern gehört. Es sind einige sehr hübsche Sachen darin. Drei der besten Gesänge daraus habe ich mir bestellt [bei dem Copisten wahrscheinlich]. Sobald ich sie habe, copire ich sie und schicke sie an Mrs. Carter. Eingeschlossen ist eine Arie aus Händel's Tamerlane, welche ein Favoritstück ist. Maskeraden werden erst nach Weihnacht sein. Ich habe Erlaubniss einige derselben zu besuchen, doch an einer einzigen werde ich genug haben. Ich ging ins Theater um die Oper Diocletian [in englischer Sprache] zu sehen, fand mich aber sehr getäuscht, denn anstatt Purcell's Musik, welche ich erwartet hatte, hörte ich eine andere von Papuch's [Pepusch], einen argen Humdrum; wahrlich, in meinem Leben wurde ich durch nichts so ermüdet. Die Darsteller waren Mrs. Barbiere, Mrs. Chambers eine Schülerin von der Margaretta [Pepusch' Frau], Legard und der alte Leveridge. Der Director Rich verspricht dem Publikum viel Schönes in seinem neuen Theater [in Lincoln's Inn Fields] diesen Winter. — In einem der Säle des Opernhauses in Haymarket ist eine grosse Rarität ausgestellt und niemand kann sie unter einer Guinea zu sehen bekommen; es ist dies der Tempel Salomonis*), aber es ist zu viel Geld für mich, um es an ein Modell zu wenden, welches dem einstigen Original vielleicht nicht ähnlicher ist, als der St. Peterskirche in Rom.

(1725, Febr. 9.) Ich wurde unterbrochen durch Lady Peyton und ihre Töchter, welche mich besuchten, um mich zu einer neuen Spieluhr mitzunehmen; es ist eine neue Art, der Mann hatte sie gerade fertig [er hiess Pinchbeck, man nannte diese Spieluhren nach ihm Pinchbeck's], es ist das vollständigste seiner Art, was ich jemals sah. Die Uhr spielt 24 Stücke mit solcher Genauigkeit, als ob man ein Concert hörte. Der Preis ist £ 500. Der Mann hatte Hoffnung sein Werk an den König zu verkaufen für den Prinzen Frederick.

(1725, Aug. 22.) Frau Sandeni (die frühere Cuzzoni) ist von einer Tochter entbunden; es war eine grosse Bestürzung, dass es nicht ein Sohn war! Söhne und Erben grosser Häuser sollten nicht mehr in der Mode sein, wenn es solchen Leutchen gar einfällt unzufrieden zu sein bei der Ankunft einer Tochter; wahrlich, es ist ein Jammer, dass der hohe Name und die edle Familie der Sandonis nun erlöschen soll! Im Augenblick, als sie zu Bette stieg, sang sie *‚La speranza‘*, ein Lied aus Händel's Ottone. Er [Sandoni, ihr Mann, zweiter Cembalist in Händel's Orchester] hat sich in grosse Ausgaben gestürzt wegen des Wochenbettes, um dieser thörichten verschwenderischen Kreatur zu gefallen; unter andern Ueberflüssigkeiten hat er einen sehr schönen Spiegel für das Kind gekauft und eine schwarz leckirte Haube für seine Frau, um am Ende ihres Monats Gesellschaft zu empfangen: kurzum, man spricht mehr von ihr, als jemals von der Prinzessin von Wales, wenn sie in gleichen Umständen war.*)

(1726, Nov. 27.) Am letzten Sonnabend war ich in der Oper Camillo [von Marc' Antonio Bononcini] mit Lady Carteret und ihrer Tochter, die sehr schön wird. An jenem Morgen wurde ich durch die Cuzzoni unterhalten. O wie reizend! wie sehr wünschte ich, dass sie, die ich mag und liebe, in jenem Moment bei mir sein möchten! meine Sinne waren entzückt durch Harmonie. Man sagt, wir werden in vierzehn Tagen wieder Opern haben, aber ich glaube Madam Sandoni und die Faustina haben sich über ihre Rollen noch nicht hinlänglich verständigt. Also, wie gesagt, ich war in der Oper Camilla: sie wurde im Schauspielhause in Lincoln's Inn aufgeführt durch Mrs Chambers, Mrs. Barbiere, Mrs. Fletcher, Signor Rochetti, Mr. Leveridge und Mr. Legard. Ich kann nicht sagen, dass ich sehr viel Vergnügen daran hatte, ich liebte sie nur aus alter Bekanntschaft, aber man muss sagen, dass nicht viele Gesänge darin sind, die besser wären als Balladen.

(1727, Jan. 26.) Heute speisen hier Lord und Lady Fitzwilliam nebst der reizenden Faustina, welche die angenehmste Person in der Welt ist (den Lord Mayor ausgenommen) und unsere Sinne durch ihre melodische Stimme entzücken wird. O dass du Flügel hättest! Frau Legh ist überglücklich, dass sie einmal wieder im theuren London lebt, und dass sie Händel's Oper, von der gestern die Hauptprobe war [Admeto], durch Faustina, Cuzzoni und Senesino kann aufführen hören, bringt sie fast von Sinnen. Um ihre Freude noch zu erhöhen, hat ihr Jemand einen Kranich und einen kleinen hölzernen St. Anton geschenkt: ich beabsichtige ihr ein Schwein zu kaufen und durch den Diener zuzusenden, denn ihr Heiliger ist doch nichts ohne sein Ferkel. Sie hat nach Dir gefragt. Die Gräfin und ihre Kleine sind wohl; das Kind soll nächsten Sonntag getauft werden. Fräulein Legh hat sich in den Basilisken [Lord Baltimore] verliebt, und sie sagt, er ist der reizendste Mann in der Welt; er lobte Händel und erschnappte dadurch ihr Herz sofort.

(1727, Nov. 11.) Ich war gestern in der Probe der neuen Händel'schen Oper, genannt Richard der erste; sie ist köstlich. Letzten Mittwoch wurde im Gasthaus zur Krone das Jahresconcert zu Ehren der h. Cäcilia gegeben. Dubourg spielte die erste Violine, und jedermann sagt, er übertreffe alle Italiener, selbst seinen Meister Geminiani. Senesino, Cuzzoni und Faustina sangen dort einige ihrer besten Arien aus verschiedenen Opern, und das Ganze übertraf weit irgend eine Oper.

(1728, Jan. 19.) .... Gestern**) war ich in der Probe der neuen Oper [Siroe], von Händel componirt. Ich mag sie ausserordentlich gern leiden, aber der Geschmack der Stadt ist so verdorben, dass nichts gefällt, was nicht burlesk ist. Die Bettler's Oper [ein Schauspiel mit Balladen von Gay] triumphirt gegenwärtig ganz und gar über die italienische; ich habe sie bis jetzt noch nicht gesehen, aber alle, die sie gesehen haben, sagen, dass sie sehr komisch und voller Humor ist. Die Gesänge werden bald erscheinen, dann sende ich sie Dir. — Morgen gehe ich vielleicht wieder hin, um die königlichen Ka-

*) Es war dies die berühmte Theaterdecoration, welche 1692 für die Hamburger Oper »Die Zerstörung Jerusalems« angefertigt und später an einen Engländer verkauft wurde.

*) Die Sängerin Cuzzoni ermordete später ihren Mann und starb im grössten Elend.

**) Der Brief ist vom 19. Jan. und Händels Oper wurde erst am 5. Februar in der Composition beendet und am 17. Februar zuerst aufgeführt. folglich hat Mary Granville ihren langen Brief nach und nach geschrieben, ihr »gestern« bedeutet also nicht den 18. Januar, sondern einen etwa drei Wochen späteren Tag.

pellknaben den Julius Cäsar aufführen zu sehen; es ist von dem König und der Königin bestellt; die Aufführung findet in dem kleinen Haymarket-Theater dem Opernhause gegenüber statt. Julius Cäsar wird durch Lord Danby gegeben, Mark Antonius durch Herrn Roberts, Brutus der junge Hay (Sohn von Lord Kenoule), diese spielen vorzüglich; Cassius ist Lord Middlesex, Sohn des Herzogs von Dorset, ein hübsches Geschöpf. Portia und Octavius sind seine beiden Brüder.

(1728, Februar 29.) Die Oper wird diesen Winter nicht überleben; ich wünschte ich wäre ein Dichter, würdig der Ehre ihren Grabgesang zu schreiben. Ich bin überzeugt, dass die Engländer, einige wenige ausgenommen, keinen wirklichen Geschmack für Musik haben; denn wenn sie einen solchen besässen, könnten sie unmöglich einen so vollkommenen Kunstgenuss preisgeben für einen Rudel von Balladensängern. Ich bin so empfindlich darüber, dass ich alle Geduld verliere.

(1728, März 12.) Ich denke ich werde heut Abend in die Oper gehen. Ich habe Lady Sunderland fragen lassen, ob sie in ihrer Loge noch Raum hat. Morgen früh ist die Probe einer neuen Oper; ich habe noch nichts darüber gehört, weder ihren Werth noch Namen noch Autor.*) Die letzte [Siroe] ist eine reizende Musik, aber wegen der Bettler-Oper ganz vernachlässigt.

(1728, März 14.) Ich wünsche dass Ihr die Bettler-Oper in Glocester aufführen mögt; die Kirche ausgenommen, müsst Ihr es allenthalben singen, wenn Ihr Euch einbildet zu der vornehmen Welt zu gehören. Letzten Dienstag war ich mit dem Klub in der italienischen Oper, es war schön und genussreich; es gab mir unendliches Vergnügen und bei jeder entzückenden Stelle dachte ich an Dich.

(1728, März 19.) Ich wünsche dass Du den Plan verfolgst dort in Glocester die Bettler-Oper aufzuführen, aber Du musst damit warten, bis ich zu Euch hinüber komme, denn die Rolle der Frau Slamikin muss ich haben!**) Mit der italienischen Oper hat es sich in den letzten vierzehn Tagen etwas gebessert; sie sind jetzt mehr besucht, als den ganzen Winter über der Fall gewesen ist.

(1728, Mai 11.) Herr Dubourg ist soeben von Dublin [wo er Musikdirector war] angekommen. Es sind im Ganzen nur noch vier Opernvorstellungen — und dann Lebewohl zu dieser Art Harmonie für immer und ewig! Senesino und Faustina haben sich für nächsten Winter und den Carneval in Turin und Venedig verdungen. Nächsten Mittwoch giebt der Herzog von Norfolk eine Maskerade, es geht ausserordentlich fein her und man muss die Masken abnehmen, bevor man das Haus verlässt.

Am 21. Nov. 1729 schreibt Lord Lansdown an seine Nichte Mary Granville von Paris aus: Man erzählt mir, dass hier unlängst zwei italienische Sängerinnen angelangt sind, welche der Cuzzoni in der Stimme gleichen und alle Welt an Schönheit übertreffen. Es ist hier ein italienisches Concert eingerichtet durch Subscription, für diejenigen Franzosen, welche Geschmack für die italienische Musik haben; zweimal in der Woche ist Aufführung. Ausser den Subscribenten wird Niemand zugelassen, desshalb kann ich aus eignem Anhören Dir nichts darüber sagen; nur von Hörensagen weiss ich, dass sie beim Anfange grossen Erfolg gehabt haben.

(M. Granville an ihre Schwester, 1729, Febr. 16.) Letzten Donnerstag war eine Maskerade im Opernhause, aber ich habe nichts darüber gehört. Man scheint dieser Art Unterhaltung nun auch müde zu sein. — Die Subscription für die italienische Oper für nächsten Winter geht gut von Statten, worüber alle musikalischen Menschen sehr erfreut sind.

(1729, Ende November.*) Der Sänger Bernacchi hat einen grossen Umfang, seine Stimme ist klar und schmelzend, aber nicht so süss wie die des Senesino, doch seine Singart besser; seine Figur ist aber nicht so gut, denn er ist so dick wie ein spanischer Mönch. Fabri hat eine süsse klare und feste Tenorstimme aber nicht stark genug für die Bühne, wie ich fürchte: er singt wie ein Gentleman ohne Grimassen zu schneiden, und seine Manieren sind sehr angenehm, er ist der bedeutendste Musiker (*the greatest master of musick*), der jemals auf der Bühne sang. Der dritte ist der Bass [Riemschneider von Hamburg], eine sehr gute deutliche Stimme ohne alle Rauhheit. La Strada ist die erste Sängerin, ihre Stimme ist ohne Ausnahme gut, ihre Manier vollkommen, aber ihre Gestalt sehr schlecht und sie macht schreckliche Mundstellungen. Die Merighi ist die nächste nach ihr; ihre Stimme ist weder ausserordentlich gut oder schlecht, sie ist schlank und hat eine sehr angenehme Gestalt und ein leidliches Gesicht; sie scheint so gegen Vierzig alt zu sein, sie singt leicht und angenehm. Die letzte ist Bertoli, sie hat weder Stimme, noch Ohren, noch Vortragsarten zu ihrer Empfehlung, aber sie ist eine vollkommene Schönheit, völlig eine Cleopatra, ganz jene Complexion mit regelmässigen Gesichtszügen, schönen Zähnen und beim Singen mit einem Lächeln um den Mund, was sich ausserordentlich hübsch ausnimmt, und ich glaube sie hat vor dem Spiegel singen gelernt, denn in ihrem Gesicht ist niemals eine Verzerrung wahrzunehmen. — Die erste Aufführung ist am nächsten Dienstag.

(1729, Dec. 6.) Ich glaube ich habe bisher noch nichts über die Oper gesagt und das ist unverzeihlich. Aber wenn Du hörst, wie ich beim Eintreten ins Theater empfangen wurde, so wirst Du Dich nicht wundern, dass ich alles vergass was ich dort hörte. Herr Cole sass neben mir und erzählte mir dass Neuigkeiten von Bas das traurige Ende von ihm bestätigten.... Ich war nicht hart genug es ohne Schrecken zu hören, und ob es nun hiervon kam oder ob die neue Oper [Lothario] wirklich nicht so gut ist wie die von Händel gewöhnlich sind, ich fand niemals an einer derselben so wenig Gefallen als an dieser. Bernacchi, der berühmteste unter den Sängern, ist nicht beliebt; sicherlich ist er ein guter Sänger, aber passt nicht für englische Ohren. La Strada und die übrigen sind sehr wohl gelitten.

(1729, Dec. 20.) Die Oper [Lothario] ist zu gut für den verdorbenen Geschmack der Stadt: sie ist bestimmt, nach der heutigen Vorstellung nie mehr auf der Bühne zu erscheinen. Mich verlangt ihren Sterbesang zu hören, armer theurer Schwan! Eine von den früheren Opern [Julius Cäsar] wird wieder erneuert werden, was ich bedaure, denn die Menschen werden dadurch zu Vergleichen veranlasst zwischen den früheren Sängern und den jetzigen, was auf die urtheilslose und abgünstige Menge keine gute Wirkung machen wird. Die letzte Oper [Lothario] gefällt nicht, weil sie zu sehr studirt ist, und man liebt nichts, als Menuetten und Balladen, — kurzum die Bettlers Oper und Hurlothrumbo sind allein des Beifalls würdig.

(1730, April 4.) Zu meiner grossen Bestürzung geht es mit der Oper bergab. Gestern war ich in der Probe eines neuen Stückes [Ormisda]; es ist aus verschiedenen Arien italienischer Opern zusammengesetzt; aber es ist sehr schwerfällig im Vergleich zu den Stücken von Herrn Händel.

*) Eine neue Oper aus diesen Tagen ist nicht nachzuweisen, Händel's Tolomeo erschien erst im nächsten Monat und wurde am 30. April zuerst aufgeführt. Die Briefe sind wohl mangelhaft datirt.

**) Mary Granville hat also ihren Zorn schnell vergessen und sich bald mit Gay's Satire ausgesöhnt; sie schwamm mit der Mode und hatte auch wohl etwas von denjenigen Engländern in sich, die »keinen wahren Geschmack für Musik besitzen«. Diese Briefe sind an ihre Schwester geschrieben, welche in Glocester verheirathet war.

*) Die Herausgeberin hat diese undatirte Mittheilung zwischen Briefen vom 5. Decbr. 1728 und 10. Febr. 1729 abdrucken lassen. Aber die Opernvorstellungen, deren Anfang als in den nächsten Tagen bevorstehend hier gemeldet wird, begannen erst am 2. Dec. 1729; der Brief hätte demnach S. 225 des 1. Bandes stehen müssen.

(1731, Dublin 4. Nov.) Nächsten Sonnabend gehen wir sämmtlich, um Madame Violante [eine berühmte Tänzerin] zu sehen und in der folgenden Woche werden die Ridottus ihren Anfang nehmen. Von Maskeraden spricht man nicht, aber ein Plan für Opern ist im Werke, der hoffentlich gelingen wird.

(1731, Dublin 25 Nov.) Montag war St. Cäciliens Tag, er wurde mit grossem Pomp in St. Patrick's Kathedrale gefeiert. Wir befanden uns dort in dem grössten Gedränge, welches ich noch erlebte; wir gingen um 10 hin und blieben bis 4; es ist dort eine sehr schöne Orgel, welche von einer grossen Anzahl Instrumente begleitet wurde, an deren Spitze Dubourg sich befand. Sie fingen mit dem ersten Concert Corelli's an; darauf hatten wir Purcell's Te Deum und Jubilate, dann das fünfte Concert Corelli's, nachher ein Anthem von Dr. Blow, und den Beschluss machte das echte Concert von Corelli.

(1731, Dublin 4. Dec.) Ich bin im Begriff in ein Concert zu gehen, welches zum Besten der Mrs. Barbier gegeben wird; es ist bald vier. Ich hoffe Du vernachlässigst Dein Clavier nicht, namentlich den Generalbass. *)

*) Hiermit meiet sie die Uebung, nach dem bezifferten Bass die Begleitung der Gesänge zu spielen; die begleitende Harmonie wurde damals nicht ausgesetzt, eigentliche Clavierauszüge existirten also nicht.

(Fortsetzung folgt.)

Fest-Aufführung zu Freiburg im Breisgau am 4. und 5. Mai 1770.

In der »Beschreibung der Feyrlichkeiten, welche bey Gelegenheit der Durchreise Ihrer Königlichen Hohheit, der Durchleuchtigsten Frau Dauphine, Marien Antonien, Erzherzoginn zu Oestreich, etc. von den Vorderöstreich-Breissgauischen Landständen veranstaltet wurden (Gedruckt bey Johann Andreas Satron kaiserl. königl. Regierungs- Kammer- und Universitätsbuchdruckern und Buchhändlern 1770)« wird uns auch von der Aufführung zweier Ballets, eines Lust- und eines Singspiels berichtet. In dem Saale des Gymnasiums zu Freiburg wurde die Bühne und die sämmtlichen Auszierungen hierzu, deren sieben waren, auf Veranlassung der Stände für diese Feierlichkeit durch den kurpfälzischen Oberbaumeister der Hofschaubühne ganz neu errichtet. Am 4. Mai, am Tage der Ankunft der Erzherzogin, nahm das Schauspiel um 5 Uhr den Anfang. Zuerst wurde durch die daselbst anwesende Schauspielergesellschaft der erste Act des aus drei Aufzügen bestehenden Lustspieles: Jagdlust Heinrichs des Vierten, Königs in Frankreich aufgeführt. Darauf folgte ein Schäferballet: Das Fest der Liebe, ausgeführt von 14 Mannheimer Hoftänzern und eben so viel Tänzerinnen. Die Musik war von dem Concertmeister der musikalischen Gesellschaft »höchstermeldt Sr. Kurfürstl. Durchleucht«, welcher mit noch acht andern Mitgliedern verschrieben worden, um dieselbe, mit Zuzug mehrer Tonkünstler in Freiburg, zu vollziehen. [Der Name des Concertmeisters ist nicht genannt.] »Die Bühne stellte bisbey eine von den annehmlichsten Gegenden der Landschaft Idalien vor, die nahe an den Wohnplatz der Götinn Venus stösst. Man sah den Tempel der Liebe auf einem Hügel, an dessen Fusse ein kleines Bächgen vorbeyrauschte. Eine Schaar der Schäfer und Schäferinnen waren beschäftiget, mit Blumenkränzen und Freudensträusaen den Altar zu zieren, den andre Schäfer dem Gott der Liebe zu errichten schon angefangen hatten. Es waren neun Auftritte:

Erster: Die Themire erschien mit ihrem Gefolge mit einem Schleyer auf dem Haupte, als einem Kennzeichen, dass sie unter allen andern den Vorzug erhalten habe, Philinden zu gefallen. Sie befahl dem Gefolge, ihren Bräutigam aufzusuchen, für den sie bestimmt war, auf dass sie allein der Ruhe geniessen möge. Sie setzte sich also auf eine grüne Rasenbank danieder, und überlies sich dem Genusse des Schlafes.

Zweyter: Philind, von den Trieben seines zärtlichen Herzens hingerissen, wollte sich zu den Füssen seiner Schöne hinwerfen, als er aber erblickte, dass sie sanft schlafe, blieb er staunend vor ihr stehen. Von dem Glanz solcher Schönheiten entzücket, und bald darauf von Furcht überraschet, dass nicht etwa die Luft der Schönheit unfreundlich nachstelle, rufte er allen seinen Schäfern herbey.

Dritter: Diese erhielten von Philinden Befehle, einen Bogen von Blumen über seine Themire zu errichten, damit sie, für den Sonnenstralen beschirmet, sicher fortschlafen möge. Philind selbst band einen Kranz aus gepflückten Blumen nach Art einer Krone, zierte damit der schlafenden Themire ihr Haupt, und aus Furcht, ihre Ruhe zu stören, trat er mit seinem Gefolge ab.

Vierter: Der Gott der Liebe unter Gestalt und Namen des Sylvanders fuhr schnell in einer Schifferzille herbey. Seine Gefährten folgten ihm unter klingendem Feldspiel. Auf den Schall dieser lieblichen Töne erwachte die Themire, und auf den Anblick dieses reitzenden Schauspiels wurden ihre Augen entzücket. Sylvander näherte sich zärtlich zu ihr, und both ihr Früchten und Blumen aus Körbchen an. Die Themire nahm die Geschenke ohne Verzug, und zweifelte nicht mehr, ein guter Schutzgeist habe in ihr alle diese Wunder gewürket, die sie bey Erwachung vom Schlafe mit so rührender Süssigkeit fühlte. Sie setzte demnach den Blumenkranz dem Sylvander auf sein Haupt, mit dem sie kurz zuvor vom Philind gezieret wurden.

Fünfter: In selbigem Augenblicke, da Themire den Sylvander krönte, kam Philind mit seinem Gefolge zurück. Eine Art der Erstaunung betäubte ihn, so bald er sah, dass der Kranz, den er seiner Geliebten geweihet, auf dem Haupte seines Mitwerbers von der Themire selbst zu seiner Verschmähung entheiliget stehe, und er gerieth über den Vorzug, den sie einem andern gegeben, in Eifersucht. Aber der Gott der Liebe zeigte sein Vergnügen und freudige Lust über die Bestürzung dieser zwey beklemmten Herzen. Er fuhr fort, in beyden fernere Unruhen zu ernähren, und versicherte sie, er selbst habe alle diese Dinge in ihnen gewürket. Themire, die sich nicht entschliessen konnte, wem sie aus zween Mitwerbern ihr beklemmtes Herz allein schenken soll, wollte dem Philind den Vorzug geben; Aber ein heimlicher Trieb redete in ihr, auch wider ihren Willen, zum Vortheil des Sylvanders, dem sie auch würklich die entzückendsten Merkmale der zärtlichen Liebe erwies. Philind inzwischen durch das kalte Blut seiner, wie er glaubte, undankbaren Themire bis zur Verzweiflung gebracht, ergrief einen Hirtenstab, und wollte sich mit der Spitze desselben ermorden.

Sechster: Beyde Schäferrotten liefen voll der Erstaunung herbey, und die Schäferjungen wollten den Philind von dem Vollzuge dieses grausamen Entschlusses abhalten. Sylvander selbst fiel ihm in den Arm, geboth der Schäferrotte, auf denselben gute Acht zu tragen, und verschwand in selbem Zeitpunkte.

Siebender: Sylvander bestieg den schon zubereiteten Altar, enthüllte seine Person, und erschien vor aller Augen in der wahren Gestalt des Gottes der Liebe. Durch einen Wink rufte er das Feuer vom Himmel herab, welches in einem Augenblicke auch das Feuer auf dem Altare in helle Flammen setzte.

Achter: Auf dieses neue Wunder warfen sich Themire und Philind mit ihrem ganzen Gefolge dem Gott der Liebe zu Füssen. Dieser stieg vom Altar mit einer brennenden Fackel in der Hand, und verband also das liebende Paar. Er nahm noch eine Fackel von dem Altar, die er anzündete, und dem Philind überreichte. Eine dritte gab er der Themire in die Hände, dass sie selbe von der Fackel ihres Bräutigams entzünde, dessen

erste Flamme von dem geheiligten Feuer des Gottes der Liebe entsprungen war. Themire erfüllte der Liebe so heilige Befehle; Philind und Themire zugleich bezeugten ihr innerliches Vergnügen und schuldigste Dankbarkeit dem Gott der Herzen, der ihre Glückseligkeit so vollkommen gemacht hat.

Neunter: Das Gefolge des Gottes der Liebe, die Schäfer des Philinds, und Themire richteten sich endlich zur feyrlichen Ergötzung, zu welcher sich der Gott der Liebe selbst gesellte, und also wurde sowohl die Hochzeit des Philinds und der Themire, als auch das Fest der Liebe mit allgemeinem Frolocken geheiliget.«

Hierauf folgte der zweite und dritte Aufzug des Lustspiels. Den Beschluss der Feier machte ein zweites Ballet, eine Heldenpantomime: »Das Urtheil des Paris eines Sohnes des Priamus, Königs von Troja«.

»Die Schaubühne stellte hiebey anfänglich den gewölkten Himmelssaal vor, wo alle Götter an einer grossen Tafel ringsumher sassen, die Hochzeit der Thetis und des Peleus feyrlich zu halten.

Nachmals verloren sich die Wolken, und eröffneten eine angenehme Landschaft an dem Fusse des Berges Ida. Von ferne fiel die Stadt Troja in die Augen, und zum Beschlusse veränderte sich die Bühne in den Tempel der Ehre. Dieses Ballet hatte sechs Auftritte.

Erster: Jupiter und Neptun, beyde von der Schönheit der Thetis gerührt, zogen das Schicksal zu Rathe, und verstunden, dass aus der schönen Nereis ein Sohn zur Welt kommen werde, der auch seinen Vater an Macht u. Grösse übertreffen soll. Das Orakel war also Ursache, dass beyde Götter ihr Vorhaben veränderten, und, weil sie ihre Liebe der Göttin der Ehre gewidmet haben, ihre Tochter dem Peleus vertrauten.

Zweyter: Alle Götter u. Göttinnen wollten diese Hochzeit mit ihrer Gegenwart beehren. Die Göttinn des Zwytrachts allein wurde nicht zu dieser allgemeinen Feyrlichkeit berufen. Sie erschien doch ungeladen in Mitte der Versammlung. Nichts, denn Rachfeur, glimmte in ihrem Herze, doch unterdrückte sie die Flamme, und warf einen göldenen Apfel auf die Tafel der Götter, auf welchem die Worte eingegraben zu lesen waren: Der Schönsten aus allen.

Diese unzeitige Morgengabe stiftete Zwytracht unter den Göttinnen. Juno, Minerva und Venus, welchen alle übrige ihre Rechtsame freywillig abgetretten haben, drangen heftig in den Jupiter, dass er entscheide, welches aus ihnen der aufgeworfene Preis der Schönheit zufallen soll. Der Gott der Götter, um das Urtheil von sich abzulehnen, welches nothwendig zwo Göttinnen missvergnügt machen würde, gab ihnen den Rath, dem Hirten Paris den Ausspruch zu überlassen, und befahl zugleich dem Merkur, alle drey Göttinnen dahin zu begleiten.

Dritter: Die Schaubühne veränderte sich hierauf in eine lustige Feldgegend, welche sich durch den Berg Ida also schloss, dass zugleich in der Ferne die Stadt Troja in die Augen fiel. Mehrere Schäfer ermunterten sich mit annehmlicher Hirtenmusik. Zu Ende dieser Ergötzung kam Paris herbey, der munter auf seiner Flöte spielte, da gähling Merkur erschien.

Vierter: Die Schäfer, ob diesem seltsamen Schauspiel bis zum Erstaunen entzückt, zogen sich mit Furcht zurücke. Paris allein blieb stehen, dem der Götterbot die Ursache seiner Ankunft erklärte, wie nämlich Jupiter ihn erwählet habe, über den Vorzug der Schönheit zwischen Juno, Pallas und Venus das Urtheil zu sprechen.

Merkur übergab also dem Paris den Apfel, um die Schönste nach seinem Urtheil damit zu belohnen und gieng ab.

Fünfter: Die Göttinnen selbst kamen auf einer Wolke an, die die Lüfte durchschnitt. Diese drey Mitwerberinnen versuchten alles, was nur immer ihrem Handel einiges Gewicht verschaffen möchte: Juno trug also dem Paris einen königlichen Thron mit grossen Reichthümern an; Pallas versprach ihm die Stärke und Klugheit, und Venus verhiess ihm das Glücke, zu gefallen, ja noch dazu die Helena, als die Schönste der Töchtern in Griechenlande, zur Braut. Dieses letzte Versprechen, wie auch die reitzenden Liebkosungen der Göttin Venus haben den Paris auf ihre Seite gelenket, dass also Venus den göldnen Apfel zum Preise ihrer Schönheit erhalten.

Die zwo übrigen Gottheiten zeigten ihren Verdruss durch die Drohungen, auf welche sie in Wut gerethen; Sie richteten sich blitzend zum Abzuge; Merkur aber kam dazu, und verkündigte ihnen, dass alle Himmelsgötter durch einen allgemeinen Spruch den göldnen Apfel einer irdischen Prinzessin, welche alle Gaben der Juno, der Pallas und Venus zugleich besitze, bestimmet haben. Und damit auch diese drey Göttinnen ihren Beyfall selbsten dazu geben möchten, wurde der Tempel der Ehre vom Merkur eröffnet.

Sechster: Auf einem schimmernden Altare glänzte das Bildniss ihrer Königlichen Hohheit, der Frau Dauphine, welcher die Venus selbst, den Preis der Schönheit freywillig zu heiligen, sich entschloss, und alle drey Göttinnen, welche bisher der Geburt und der Erhaltung dieser Prinzessin mit ihrem Schutze vorgestanden, drückten ihren frolockenden Beyfall aus, dass alle Götter des Himmels kein billigere Urtheil hätten fällen können, als da selbe den göldnen Apfel Höchstderselben zugestanden haben.

Das ganze Gefolge der Göttin der Ehre bezeugte durch seine frohe Munterkeit den innerlichen Genuss einer vollkommenen Zufriedenheit.«

Am zweiten Tage, dem 5. Mai, war Abends um fünf Uhr, wieder Komödie im Saale des Gymnasiums.

Es war ein mit der Jagdlust Heinrichs des Vierten verknüpftes Singspiel, das aufgeführt wurde, unter dem Titel:

»Die würkliche Vollziehung der Heyrath der Katen und Agathe bey ihrer unvermutheten Zusammenkunft auf der Reise nach Paris«,

welches die Landstände auf diese hohe Feierlichkeit ganz neu entwerfen und verfertigen liessen. Die Musik dazu war von dem Kapellmeister Sr. Hochfürstl. Durchleucht des Herrn Marggrafens zu Baden und Hochberg.

»Das Stück bestund in zween Aufzügen, zwischen denen das Ballet: »Das Fest der Liebe«, am Ende aber die Pantomime: »Das Urtheil des Paris« von den kurpfälzischen Hoftheatraltänzern und Tänzerinnen wiederholt wurde.«

Kapellmeister des Churfürsten von Pfalzbaiern Karl Theodor (geb. 10. Dec. 1724, reg. vom 20. Juli 1733 bis 16. Febr. 1799) war um 1770 Ignaz Holzbauer und unter ihm waren die ersten Violinisten und Concertmeister Christian Cannabich und Carl Joseph Toeschi. (Siehe C. Burney's Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. II. Band (1773) S. 68 sq.) Da wir von C. J. Toeschi nicht wissen, dass er Musik zu Ballets und Singspielen componirte, und Gerber (im alten Lexikon I. Sp. 244) die Ballets des Cannabich rühmt, so müssen wir annehmen, dass Cannabich auch die Musik zu dem erstgenannten Ballet: »Das Fest der Liebe« lieferte; ob auch die Musik zu dem zweiten Ballet: »Das Urtheil des Paris« von Cannabich herrührt, ist zwar nicht angegeben aber wohl zu vermuthen. Die Musik zu den Ballets scheint verloren gegangen zu sein. Einzelne Arien mögen sich noch in dem von Fétis (Biographie des musiciens. Tom. II (1866) s. v. Cannabich Nr. 8) erwähnten Recueil des airs de ballets pour deux violons et clavecin (Mannheim 1775) erhalten haben.

Wer war jedoch Kapellmeister des Marggrafen von Baden und Hochberg Karl Friedrich und somit Componist der Musik zu dem zuletzt genannten Singspiele?

Bonn. *Müller.*

ANZEIGER.

[152]

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des **Wintersemesters**, den 17. October, können in diese, unter dem Protectorat Seiner Majestät des Königs von Württemberg stehende und aus Staatsmitteln subventionirte Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist und in welcher z. B. die berühmte Pianistin Fräulein Anna Mehlig ihre vollständige Ausbildung erhalten hat, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, dramatischen Gesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition, nebst Partiturspiel), Methodik des Gesang- und Clavierunterrichts, Orgelkunde, Aesthetik mit Kunst- und Literaturgeschichte, Geschichte der Musik, Declamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Herren Professor **Stark**, Kammersänger und Opernregisseur **Schütky**, Professor **Lebert**, Hofpianist Professor **Pruckner**, Professoren **Speidel**, **Levi**, **Faisst**, Kammermusiker **Debuysère**, Hofmusiker **Keller**, Concertmeister und Kammervirtuos **Singer**, Hofmusiker **Boch**, Concertmeister und Kammervirtuos **Goltermann**, Kammervirtuos **Krumbholz**, der ehemaligen Hofopernsängerin Madame **Leisinger**, sowie von den Herren **Alwens**, **Tod**, **Braun**, **Attinger**, **Hauser**, **Beron**, **Fink**, **Ferling**, **Rein**, Dr. **Scherer**, Hofschauspieler **Arndt** und Herrn **Bunzler**.

Für das Ensemblespiel sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag und im Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen 112 Gulden rhein. (64 Thlr., 240 Frcs.), für Schüler 132 Gulden (75⅓ Thlr., 283 Frcs.).

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der den **12. October**, Nachmittags 2 Uhr, stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführlichere Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, den 12. September 1870.

Die Direction des Conservatoriums für Musik:
Professor **Dr. Faisst.**
Professor **Dr. Scholl.**

---

[153]

K. Musikschule in München.

Das Schuljahr 1870/71 beginnt am **5. October** mit den persönlichen Anmeldungen. Diejenigen, welche an der k. Musikschule ihre Studien zu beginnen oder fortzusetzen wünschen, haben sich bei Vermeidung der Zurückweisung an diesem und dem darauffolgenden Tage zwischen 9 und 12 Uhr Vormittags oder 3 und 6 Uhr Nachmittags auf dem Secretariate (Odeonsgebäude II Stock) einzufinden und die zur Aufnahme nöthigen Zeugnisse in Vorlage zu bringen.

An den oben bezeichneten Tagen findet auch die Anmeldung der Hospitanten für die Chorgesangsschule statt.

Lehrfächer: **Solo- und Chorgesang, Rhetorik, Harmonie, Contrapunkt, Orgel, höheres Clavierspiel, Violine, Violoncell, Contrabass, Flöte, Hoboe, Fagott** und **Horn.**

Prospecte über die Organisation der Anstalt etc. sind durch die Münchener Musikalienhandlungen zu beziehen.

München, den 14. September 1870.

Die königliche Hofmusikintendanz.

---

[154] Das von **E. W. Fritzsch** in **Leipzig** unter Mitarbeiterschaft der angesehensten Musikschriftsteller herausgegebene

☛ Musikalische Wochenblatt, ☚

beginnt mit Nr. 40 am 30. Sept. ein neues Quartal.

Diese **vierteljährlich** in 13 Nummern à 16 Seiten in Quart zu dem Abonnement-preis von 15 Ngr. erscheinende Musikzeitschrift bietet: Regelmässige wissenschaftliche Aufsätze; Kritiken, Biographien bedeutender Künstler (mit Porträts); Abbildungen von Geburtshäusern, Monumenten, Grabstätten etc.; Musikbriefe und Correspondenzen; stehende Rubriken für Engagements und Gastspiele, für Kirchenmusik-, Opern- und Novitäten-Aufführungen, sowie für beachtenswerthe neue Musikalienverlagswerke; Journalschau; Angabe von Vacanzen für Musiker; Inserate u. s. w., u. s. w. Ausserdem werden ihr noch Abonnementsprämien beigegeben.

Das »Musikalische Wochenblatt« darf deshalb mit Recht allen Musikern und Musikfreunden als die derzeit **reichhaltigste** und **billigste** Musikzeitschrift angelegentlichst empfohlen werden. — Dasselbe ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, sowie Postanstalten zu beziehen. — Probenummern gratis.

---

[155] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SUITE

in Canonform
für zwei Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass
(Orchester)
von

Jul. Otto Grimm.

Op. 10.

Partitur	— Thlr. 22½ Ngr.
Stimmen	1 - 10 -
Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten	1 - 5 -

---

[156] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

CONCERT

für
Pianoforte und Orchester
von

Joseph Haydn.

Zu vier Händen bearbeitet
von
Franz Wüllner.

Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

---

[157] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

MARSCH

für Orchester
von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 108.
(Nr. 37 der nachgelassenen Werke.)

Partitur 20 Ngr. Stimmen 1 Thlr. Für Pianoforte à 2 ms. 17½ Ngr.
Für Pianoforte à 4 ms. 25 Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 5. October 1870. **Nr. 40.** V. Jahrgang.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Classische Studien für das Piano-Forte. Aus Meisterwerken ausgewählt und zum richtigen Verständnisse mit Vortragszeichen und Fingersatz versehen. Begonnen von **J. Fischhof**, fortgesetzt von **L. A. Zellner.** Wien, Carl Haslinger. Heft 13—17. Preis à Heft 80 kr. ö. W.

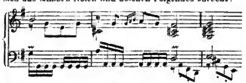
(Fortsetzung.)

Bisher haben wir von Muffat's Fantaisie erst vier Takte untersucht Der fünfte Takt nimmt unser Interesse nicht in Anspruch, wohl aber der sechste, weil er in anderer Lage der ominöse dritte ist. Muffat schreibt:



was so zu spielen ist:

Herr Zellner aber sieht die Sache anders an, denn er macht sich aus Muffat's Noten und Zeichen Folgendes zurecht:



Verglichen mit Takt 3 entnehmen wir hieraus erstens, dass die Figur des mittleren Taktes diesesmal nicht eine Octave erhöht, sondern in der natürlichen Lage belassen ist, und zweitens, dass Muffat's Harpeggio-Strich, welcher Takt 3 vier Achtel bedeutete, hier Takt 6 einfach garnichts bedeutet. Aber ganz ohne alle Aenderung hat der Herausgeber den betreffenden Accord doch nicht lassen können, desshalb verwandelt er *d* in ♮c, was auf das voraufgehende und unmittelbar nachfolgende und gleichzeitig im Basse als Vorschlag anklingende *cis* sich wundervoll ausnimmt. Könnte Muffat es doch nur hören! er würde sich die Haare ausraufen und Herrn Zellner ohne Zweifel thatsächlich seine Dankbarkeit bezeigen. Gehen wir weiter. Takt 9—13 lauten bei Muffat:



In unserer Schrift, mit Auflösung aller Manieren, würde dies so aussehen:



*) Muffat erklärt die Manier [notation] so [notation], er will sie also



Herr Zellner geht auch hier wieder seine eignen Wege und lässt es drucken wie folgt:



Hier haben wir also wieder eine erbauliche Blumenlese von Unbegreiflichkeiten. In dem ersten halben Takte fällt uns nur ein langer Bogen auf statt der beiden kurzen, welche bei Muffat stehen. Derartige lange Schleifbogen sind ein beliebtes Auskunftsmittel von Herausgebern, welche ein altes Musikgericht für den Geschmack und das Verständniss der Unmündigen zurichten wollen. Lange Bogen sind in der That, wie der Dichter sagt, billig wie Brombeeren; und wenn dadurch auch nur im geringsten das Verständniss erschlossen wird, dem machen wir unser Compliment. Besagten Bogen bringen wir hier eigentlich nur zur Sprache, um zu bemerken, dass sieben Takte später genau dieselbe Figur erscheint, hier aber nicht mit dem grossen Bogen beglückt ist, sondern die beiden kleinen von Muffat behalten hat: ein Beweis von der Sorgfalt und dem Gesammtverständniss, mit welchen der Herausgeber verfahren ist. — In dem zweiten Takte ist zunächst die Bindung von *a* durchschnitten und sodann die Manier bei dem zweiten und letzten Viertel einfach ignorirt. Dasselbe wiederholt sich im nächsten Takt, wo ferner das *A* des Basses nach oben genommen und das Arpeggio unterdrückt wird. Hier also bedeutet ihm Muffat's Arpeggio garnichts, in den beiden folgenden Takten dagegen bedeutet es wieder lauter Achtel in der Mittelstimme! Er geräth hier so in die Achtelwuth, dass er sogar da mit Achteln klappert, wo bei Muffat das Arpeggio ganz fehlt! der Anfang des vorletzten Taktes zeigt dies Jedem deutlich. Zu dieser Verwüstung passt dann noch die letzte Hälfte des letzten Taktes mit e statt *fis*, wodurch der Accord zerstört wird.

Was hier sichtbar geworden ist, wiederholt sich nach drei Zwischentakten, aber in neuer Weise, denn Herr Zellner ist unerschöpflich und unberechenbar. Wir müssen daher abermals zu Musikbeispielen unsere Zuflucht nehmen, geben aber hier der Kürze wegen Muffat's Satz nur in moderner Umschreibung.



Hiermit vergleiche man nun, was unsere »classischen Studien« zum »richtigen Verständnisse« daraus zu machen für gut befunden haben.



Wir lassen das aus dem vorigen Beispiele schon Bekannte unerörtert und zählen nur das Abweichende und Neue auf, welches sich hier unseren Blicken darbietet. Da bemerken wir denn zunächst im zweiten Takte, dass Herr Zellner jetzt hinsichtlich des Arpeggio anderes Sinnes geworden ist: vorhin hatte er es kurzweg als nicht vorhanden betrachtet, hier aber meint er, es müsse wieder die verhängnissvollen vier Achtel bedeuten. Und mit diesen

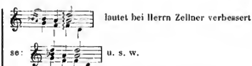
nicht übereilt, sondern möglichst wohllautend haben. Derartige Erklärungen reichen natürlich nie ganz aus, sondern deuten nur die technischen Hülfsmittel an; im Einzelnen muss der Geschmack des Spielers sich zu helfen wissen.

*) Vor d steht bei Muffat noch ein ∼ aber ohne ♯; mir scheint dieses störend und überflüssig zu sein.

klappert er auch noch durch den folgenden Takt bis in den vierten hinein. Die grösste Rarität des dritten Taktes ist aber der Cdur-Accord, den der Herausgeber an die Stelle des Cdur-Septimenaccords setzt, um dann in den verminderten Septimen-Accord auf *cis* hinein zu plumpsen. Diese Stelle Muffat's ist uns immer als besonders schön erschienen; wie weich, natürlich und melodisch geht er aus einer Septime in die andere, und wie überraschend tritt an der Wendestelle der bewegte Bass ein! Aber vor den modernen Barbaren ist nun einmal nichts sicher; ihr Gefühl ist harmonisch wie melodisch vergröbert, verbauert könnte man sagen, und was ihnen in die Hände geräth, wird mit Schmutzflecken gestempelt, je zarter und feiner es ist desto ärger. In dem vierten Takte ist die Mittelstimme *a* 𝄐 ganz weggelassen, also auch das Arpeggio. In dem fünften sind aber die Arpeggio-Zeichen wieder als Achtel aufgefasst, und hier macht es sich besonders hässlich, weil dadurch in den Mittelstimmen steife Quinten hervortreten, die bei einem Arpeggio sich ganz in Wohlklang auflösen. Noch verstärkt wird diese hölzerne Holperei dadurch, dass auch die 8 Sechszehntel des Basses in 4 Achtel verwandelt sind. Herr Zellner hielt wohl dafür, Muffat habe hier des Guten etwas zu viel gethan, er müsse ihm desshalb berichtigend unter die Arme greifen. So unterbricht er den lebhaften Sechszehntelgang, und man begreift nicht, woher plötzlich die Lähmung kommt und zu welchem Zwecke dann der letzte Theil der Cadenz wieder unruhiger wird. Muffat's Musik ist dadurch zerstört, Sinn und Fluss sind dahin. Wir fragen, mit welcher Berechtigung der alte, in seiner Musik aber noch immer jugendlich frische Autor so geschunden und um sein künstlerisches Eigenthum betrogen wird. Und selbst diese Frage ganz bei Seite gelassen, können wir nur Jeden warnen, sich nicht an Gottlieb Muffat zu vergreifen. Er war ein so harmonischer ideenreicher Künstler und so durch und durch Claviermeister, dass alles, was er für dieses Instrument schrieb, den Stempel des schönsten Ebenmaasses an sich trägt, auch das scheinbar Freie und Rhapsodische. Wer sich erdreisten wollte, Muffat zu corrigiren, würde sofort seine Ignoranz offenbaren. Wie es Herr Zellner denn auch gethan hat.

Auf den Vivace-Satz der Fantaisie folgen als Schluss derselben und als Ueberleitung in die anschliessende Fuge 9 Takte eines *Adagio*. Auch von diesem ist wieder kein Takt richtig. Der grösste Missbrauch wird hier mit dem Arpeggio getrieben. Muffat hat in der rechten Hand fast durchgehends zweimal denselben Accord; beim ersten Male bricht er ihn, beim zweiten schlägt er ihn als Ganzes an:

Dies muss Jedem sofort, als sehr wohlklingend und wechselreich, gefallen. In den »Classischen Studien« werden aber alle Accorde ohne Ausnahme arpeggirt, auch noch die zwölf folgenden; nach diesem monotonen Gerummel wird dann in den letzten vier Takten zur Erholung kein Arpeggio mehr zum Besten gegeben, obwohl Muffat es dort noch viermal vorgeschrieben hat. Der siebente Takt


lautet bei Herrn Zellner verbessert so: u. s. w.

Wir kommen nun zu der Fuge oder wie Muffat deutlicher schreibt *Fuga a 4^tre*. Eine Fuge ist doch ein einfaches Ding, sollte man meinen, namentlich für einen Herausgeber, denn was lässt sich dabei viel anbringen? Das Gewebe der Stimmen läuft seinen Gang und die Unterbrechung an einer einzigen Stelle zieht ganze Fäden aus dem Gewebe, zerstört es daher. Wir sprechen hier allerdings von Meisterfugen, die keiner Correctur bedürfen, und andere als solche können in einer Sammlung, welche sich »classische Studien« betitelt und »aus Meisterwerken gewählt« ist, nicht zugelassen werden. Muffat's Stück gehört auch durchaus in diese Klasse und zählt hinsichtlich der Behandlung des Themas zu den canonischen Fugen, ist aber dabei recht frei, mannigfaltig und lebendig gehalten. Auch die Manieren treten in fugirten Stücken durchweg sparsamer auf, als in anderen (was hier freilich bei Muffat nicht der Fall ist); der blosse Wiederabdruck der Noten reicht meistens aus. Man kann daher in der Regel erwarten, dass Fugen verhältnissmässig correct sind, ohne dass damit dem Herausgeber ein besonderes Lob zufiele. Aber bei dem Editor der »classischen Studien« gilt dergleichen nicht; er macht alle Vermuthungen zu Schanden. Wir müssen ein langes Notenbeispiel hersetzen. Die ersten acht Takte lauten bei Muffat (die Manieren lassen wir hier meistens unaufgelöst):



Hiermit vergleiche man nun die Zellner'sche Version:



Man traut seinen Augen nicht, wenn man dieses sieht. Da ist schon gleich in der Anlage Alles von Grund aus zerstört. Muffat steigt in der Beantwortung des Thema und damit in der Entwicklung seiner Fuge in Quint– und Quartstufen abwärts. Das einfache Thema kommt so nach und nach zu einer grösseren Klangfülle; man empfindet, dass diese Abfolge gleichsam mit zu dem Thema gehört, durch die Natur desselben bedingt ist, wie es bei jeder echten Fuge der Fall sein muss. Die Eintritte kennzeichnet der Componist durch andere Schlüssel, mit denen er bis zum Bass herabsteigt. Im weiteren Verlaufe breitet das Thema sich dann noch um eine Quinte in die Höhe und in die Tiefe aus, und damit ist ihr Tongebiet umschlossen. Jede Lage, in der das Thema auftritt, wird gerade zur rechten Zeit gewählt und wirkt desshalb schon als solche, ganz abgesehen von dem melodisch-harmonischen Gehalte, zur Belebung des ganzen Tonbildes. Herr Zellner nun verlegt die erste Beantwortung (Takt 3) sofort in den Bass, also um eine Octave tiefer als Muffat, und die zweite wieder um eine Quinte nach unten, womit er schon im fünften Takte die grösste Tiefe, welche für das Fugenthema hier möglich ist, erreicht hat, ohne die Stimmen im geringsten entwickelt, also die nöthige Klangfülle für einen wirksamen Eintritt in solcher Tiefe beschafft zu haben. Aber das Tollste, was man sehen kann, ist am Ende des 4. Taktes das Auslaufen der zweiten Stimme in das leere Nichts und zugleich der Eintritt einer dritten, die rein aus der Luft fällt. Wer so etwas schreiben, und gar ein Meisterwerk auf solche Weise zerstören kann, dessen musikalische Bildung muss sich in einem traurigen Zustande befinden. Es ist unnütz, die Verballhornung noch weiter im Einzelnen zu besprechen. Das Resultat liegt klar vor Augen: die Entwicklung dieser Fuge, und damit die Fuge selbst, ist schon durch jene Stimmenversetzung der ersten acht Takte von Grund aus zerstört. (Schluss folgt.)

Musikalisches aus dem Briefwechsel

von **Mary Granville.**

(Fortsetzung.)

(**1731, Dublin 14. Dec.**) Arme heilige Cäcilia! sie würde eine traurige Zeit haben, wenn sie verpflichtet wäre einige derjenigen Aufführungen anzuhören, die ihr zu Ehren veranstaltet werden. Ich wünschte dass die Musik sich auf einem besseren Fusse, oder richtiger gesagt in besseren Händen befände, als gegenwärtig in Glocester der Fall ist.

(**1734, März 28.** Von jetzt an schreibt M. G. wieder aus London und zwar aus Lower Brook Street, in welcher Strasse auch Händel wohnte.) Gestern ass ich mit unserm Bruder Bernard zu Mittag bei Sir John Stanley's, die so animirt waren durch die Rückkehr von Stanley's Kumpan Bernard, dass er ihn sofort mit einer Opernaufführung regaliren wollte, damit er den Carestini singen hören konnte; ich ging mit, und zwar in der Loge von Lady Chesterfield. Es war Arbaces, eine Oper von Vinci, recht nett, aber mit Händel's Compositionen nicht zu vergleichen. — (Später:) Gestern ass ich bei Percival's zu Mittag und gegen Abend begaben wir uns in das Oratorium nach Lincoln's Inn, componirt von Porpora, einem Italiener, berühmt wegen seiner Kirchenmusik, welcher sich gegenwärtig in England aufhält: es ist ein schönes feierliches Stück Musik, aber ich gestehe, dass der Gegenstand [David] mir zu feierlich erscheint für ein Theater. [!] Worte der Erbauung anzuwenden l e d i g l i c h um gute Musik zu machen, heisst das Gegentheil von dem thun, was geschehen sollte, und die meisten Menschen, welche das Oratorium anhören, denken über den Sinn der Worte nicht weiter nach, obgleich Gott in denselben auf die allerfeierlichste Weise angerufen wird. Einige der Chöre und Recitative von Porpora's David sind ausserordentlich schön und rührend, aber man sagt, es ist Händel's Oratorien Esther oder Debora nicht gleich. *)

(**1734, April 2.**) Nachmittags ging ich mit Lady Rich in das Oratorium, Debora genannt, welches ich liebe — ganz abgesehen von seinem eignen grossen Verdienst — wegen Schwester Deborah [Mrs. Chapone].

(**1734, April 12.**) Ich muss Dir doch von einer kleinen musikalischen Unterhaltung erzählen, welche ich die letzte Woche hatte; niemals wünschte ich so herzlich, dass Du und Mutter dabei gewesen wäret. Ich hatte mir zusammen geladen: Lady Rich und ihre Tochter, Lady Cath. Hanmer und ihren Mann, Herrn und Frau Percival, Sir John Stanley und [sein *alter ego*] meinen Bruder, Frau Donellan, die Strada und Herrn Coot. Lord Shaftesbury bat Herrn Percival ihn mitzunehmen, und da er ein professionirter Freund von Herrn Händel war, wurde er zugelassen; ich war niemals so ergötzt in einer Oper. Herr Händel war auch hier, und im besten Humor von der Welt spielte er Clavierstücke und begleitete die Strada und alle Damen die von sieben bis elf Uhr sangen. Ich gab ihnen Thee und Kaffee, halb zehn hatten wir Chokolade, Weisswein und Biscuits. Jedermann war zufrieden und schien vergnügt, Benny [ihr Bruder Bernard Granville] blieb, nachdem die Gesellschaft gegangen war, ass mit mir noch kaltes Geflügel und wir schwätzten bis ein Uhr.

(**1734, April 27.**) Letzten Dienstag ging ich hin, um die Cuzzoni zu hören **): sie singt so gut wie jemals, aber nichts gefällt mir jetzt so sehr wie Carestini. Am Mittwoch war ich mit Lady Weymouth im Schauspiel, aber nicht sehr befriedigt, man gab »Die Missverständnisse«, ein einfältiges Stück von Sir

---

*) Diese Händel'schen Oratorien hatte sie bis dahin noch nicht gehört.

**) Sie war unlängst wieder nach England gekommen, um in der von dem Adel gegen Händel errichteten Oper unter Porpora u. A. zu singen.

John Vanburgh. Donnerstag wieder zu Lincoln's Inn in der Oper [der Gegenoper]. Gestern Morgen in der Hauptprobe einer höchst genussreichen neuen Oper von Händel, Sosarme genannt, welche heute Abend gegeben wird, und ich fürchte, da ich nächste Woche die Stadt verlasse, werde ich der Versuchung hinzugehen nicht widerstehen können.

(1734, April 30.) Heute Abend gehe ich mit Lady Rich und Frau Donellan nach Sosarmes, einer Oper von Händel, einer reizenden Musik, und doch glaube ich, dass es fast leer sein wird. Es ist ärgerlich solche Musik vernachlässigt zu sehen.

(1734, October 15.) Am nächsten Freitag werde ich eine kleine musikalische Partie haben — die Strada wird singen und Jemand ihr [auf dem Clavier] accompagniren, der junge Glegg wird die Violine spielen, er geigt sehr gut; die Gesellschaft wird bestehen aus den Percival's, Sir John Stanley, Bunny, Lady Mary Colay und Herrn Hamilton, ihrem Bruder, der ein artiger Junggeselle und eben ein so gründlich musikalisches Ding ist, wie unser Bruder.

(1735, März 15. An ihre Mutter.) Heute Abend ist Farinelli's Benefiz; die ganze vornahme Welt wird schon um Vier hinströmen aus Furcht sonst keinen Platz mehr zu bekommen. Ich liebe solche Mobberei nicht und so werde ich die Gesellschaft sich selber überlassen. Meine Schwester gab Dir einen Bericht von Herrn Händel's Spiel hier drei Stunden lang: ich wünschte Dich herbei, denn kein musikalischer Genuss konnte diesen übertreffen, ausgenommen sein Orgelspiel in Esther, wo er seinen Part spielt in zwei Concerten, welche das feinste sind was ich in meinem Leben noch gehört habe.

(1735, April 12. An dieselbe.) Gegen Morgen gingen meine Schwester und ich mit Frau Donellan nach Händel's Hause, um dort der ersten Probe seiner neuen Oper Alcina beizuwohnen. Ich glaube, dies ist die beste welche er je gemacht hat, aber dasselbe habe ich schon von so manchen seiner Opern gedacht, dass ich nicht positiv behaupten mag, es sei die schönste, aber sie ist so schön dass ich's mit Worten nicht beschreiben kann. Die Strada hat darin eine ganze Scene von reizendem Recitative — es sind da tausend Schönheiten. Während Herr Händel seinen Part [am Flügel] spielte, kam er mir vor wie ein Zauberer in der Mitte seiner eignen Wunder.

(1735, Mai 15. An Swift.) Unsere Opern haben vielen Anlass zum Zwiespalt gegeben; Männer und Weiber sind tief mit hinein gerissen, und keine Debatte im Parlament ist mit grösserer Hitze vertreten: der Streit über die Verdienste der Componisten und Sänger ist so erregt, dass alle wahren Liebhaber der Musik befürchten, die Opern werden gänzlich davon zu Boden geworfen werden. Nach meiner Ansicht spielen wir eine armselige Figur in dieser Geschichte.

(1736, Aug. 17. An ihre Schwester.) Man erzählt sich — aber ich hoffe es ist nicht wahr — dass Carestini in Venedig gerädert werden soll, weil er einen Menschen umgebracht hat.

(1736, Nov. 27.) Ich las und schrieb seit zehn Uhr; dann kam Bunny [Bernard] von der Oper in Haymarket und ass mit mir vergnügt zur Nacht. Die dortige Gesellschaft hat als Sänger den Farinelli; die Merighi ohne Klang in ihrer Stimme, aber mit donnernder Action, eine Schönheit ohne weiteres Verdienst; eine Chimenti, eine erträglich gute Sängerin mit einer hübschen Stimme, und den [Bassisten] Montagnana, der wie gewöhnlich brüllt. Mit dieser Compagnie von Sängern und leeren italienischen Opern, bei denen man fast einschläft, erdreisten sie sich Händel zu rivalisiren — der die Strada hat, die jetzt besser singt als jemals zuvor; Ghizziello, der seit dem letzten Jahre grosse Fortschritte gemacht hat, und Annibali, der den besten Theil von Senesino's and Carestini's Stimme besitzt nebst einem erstaunlich feinen Geschmack und guter Darstellung! Wir haben Alcina gehört und Atalanta, welche heute Abend zum letzten Mal gegeben wird, bevor die Feuerwerke beginnen, und ich gehe hinein mit Frau Wingfield. Nächsten Mittwoch ist Porus und Annibali singt Senesino's Partie. Herr Händel hat zwei neue Opern fertig — Arminius und Justino. Vor einigen Vormittagen war er hier und spielte mir beide Ouvertüren vor, welche reizend sind. — Mein Bruder hat mich endlich festgemacht um bei Kellaway [Kellway, Organist und Clavierlehrer in London] Unterricht zu nehmen, er hat ihm das Eintrittsgeld bezahlt, welches zwei Guineen beträgt, und mir hat er Händel's Buch der Suiten [*Lessons for the harpsichord*] geschenkt. Ich finde Kellaway's Methode nicht im mindesten schwierig, und ich glaube einige Monate Unterricht wird mir gut thun, wenigstens wird es mich in der Uebung erhalten.

(1737, Jan. 8.) Heute Morgen wurde ich mit Händel's neuer Oper Arminius regalirt, sie wurde in Covent Garden probirt; ich denke sie ist so schön wie irgend eine, die er gemacht hat, und ich hoffe, Du wirst der gleichen Ansicht sein. Nächsten Mittwoch wird sie zuerst gegeben.

(1737, März.) Mary Granville's Schwester Anna an ihre Mutter. Am 3. März: Ich wünsche Du hättest alles Geld, welches Heidegger heute Abend für das Ridotto einnimmt. — Am 8. März: Musik ist sicherlich ein Vergnügen intellectueller Art, und wir werden es niemals wieder in solcher Vollkommenheit erhalten wie in diesem Jahre, weil Herr Händel nicht mehr componiren will! Zu meiner grössten Freude beginnen in der nächsten Woche die Oratorien, denn sie sind die höchsten Genüsse für mich.

(1739, Aug. 22. Anna Granville an Lady Throckmorton.) Haben Sie Herrn Kellaway auf dem Clavier spielen hören? er ist jetzt bei Ihnen in Scarborough und ein köstlicher Spieler, nur wenig geringer als Händel.

(28. Nov. Mary Granville an dieselbe.) Die Concerts beginnen nächsten Sonnabend im Haymarket-Theater. Carestini singt, Pescetti componirt; das Haus ist in kleine Logen zertheilt wie die Schauspielhäuser in andern Ländern. Lord Middlesex ist der Hauptunternehmer, und ich glaube er wird den Schaden davon haben, denn Concerte ziehen nicht.

(1740, Nov. 28. Anna Granville, jetzt Frau Dewes, an dieselbe.) Wo ist Herr Morrell? und haben Sie sich mit Musik abgegeben? Habe ich Ihnen schon erzählt, dass Herr Dewes mir ein sehr schönes Clavier geschenkt hat, welches mich veranlasst mehr als jemals zu spielen; aber es gefiel mir noch besser, als die Finger meiner Schwester sich darauf bewegten.

(21. Dec. Mary Granville an ihre Schwester.) Ich höre, dass ein Monument jetzt zu Ehren Shakespeare's in der Westminster-Abtei errichtet werden soll. Mancherlei lateinische Inschriften sind zu dieser Gelegenheit verfasst, um dasselbe zu schmücken und den Werth des Dichters herauszustreichen; eine derselben wurde an Pope zur Approbation gesandt und ihr Sinn war, dass Shakespeare nach so langjähriger Vernachlässigung jetzt unter allgemeinem Beifall wieder erscheine. Pope konnte nicht recht dahinter kommen was der Autor eigentlich meine, deshalb sandte er die Inschrift an Dr. Mead und fügte folgende scherzhafte Uebersetzung bei:

After an hundred and thirty years' nap,
Enter Shakespeare, with a loud clap. *)

.... Herr Händel hat eine neue Sängerin aus Italien erhalten [Signora Monza oder Avolio]. Ihre Stimme ist so in der Mitte zwischen der von Cuzzoni und Strada, stark aber nicht rauh; ihre Person ist sehr schlecht, sehr klein und ausserordentlich krumm. Frau Donellan lobt sie; vor Weihnacht wird sie nicht auf der Bühne singen, also werde ich bei ihrem ersten Auftreten zugegen sein.

*) »Nach einem Schläfchen von 130 Jahren tritt Shakespeare auf, und wir klatschen to die Hände.« Die damals neue Shakespeare-Begeisterung war ihm etwas anbequem, da sie nicht mit seinem Werthmesser Shakespeare's übereinstimmte.

(1742, Nov. 12.) Gestern ging ich mit Lady Mary Colley und ihrer Tochter ins Schauspiel, um Richard den Dritten zu sehen. Garrick spielte mit seiner gewöhnlichen Trefflichkeit; aber ich denke ich würde solche vollständige Tragödien doch nicht wieder besuchen, sie erschüttern das Gemüth zu sehr, und die gewöhnlichen Schaustücke des Elends, welche wir täglich sehen können, bereiten Erschütterungen genug.

(1742, im Nov.) Seit ich wieder in die Stadt zurückkehrte, bin ich noch nicht in der Oper gewesen, und unglücklicherweise sprach ich gegen Fräulein Rich meine Gleichgültigkeit hinsichtlich der gegenwärtigen [italienischen] Compositionen aus, worauf sie mit verächtlichem Lächeln erwiederte, da müsse ich nur nicht prätendiren die Musik zu lieben. Unter den Kritikern sind grosse Meinungsverschiedenheiten über Garrick's Spiel. Ich bin froh dass ich nicht ein solcher Kritiker bin, um Fehler an ihm zu entdecken. Ich habe ihn einmal gesehen und mag ihn noch lieber, als im vorigen Jahre; aber da er inzwischen ein Jahr älter geworden und der Reiz der Neuheit ein wenig geschwunden ist, so hat er bei der grossen Masse natürlich weniger Werth.

(1743, Nov. 10.) Frau Percival lud uns ein gestern mit ihnen zu essen und zuvor nach der Whitehall-Kapelle zu gehen, um Händel's neues Te Deum [das Dettinger] nebst einem Anthem in der Hauptprobe zu hören. Es ist ausserordentlich schön, ich war ganz in Entzücken und so auch Dein Freund D. D.*), wie Du Dir leicht denken kannst. Jedermann sagt, es sei die schönste seiner Compositionen; ich bin nicht hinreichend bekannt damit, um so etwas auszusprechen, aber es ist himmlisch.

(18. Nov.) Ich war in der Oper Alexander [ein früheres Werk von Händel, damals von Anderen mit Aenderungen und Einschiebseln zur Aufführung gebracht], die selbst in der Entstellung, unter welcher sie litt, doch noch unendlich besser war, als irgend eine italienische Opera; die Verhunzung einiger Lieblingsgesänge vexirte mich.

(1744, Jan. 24.) Gestern Morgen war ich in Händel's Hause, um der Probe von Semele beizuwohnen. Es ist ein köstliches Stück Musik, ganz neu und verschieden von dem was er sonst gemacht hat; aber ich fürchte ich werde dieses Jahr keine Musik mehr hören. Da wir uns bald sehen, erzähle ich dann das Weitere. Die Francesina hat sich gebessert und singt die erste Partie darin.

(11. Febr.) Ich war gestern gegangen um Semele zu hören. Es ist ein köstliches Musikstück. Frau Donnellan sendet ihre herzlichen Grüsse an Alle und lässt dem Bruder Bernard sagen, sie verliere das halbe Vergnügen an Händel's Musik, da er nicht hier sei, um die einzelnen Stellen mit ihm durchzusprechen. Es ist ein Quartett darin, welches besonders reizend ist. Francesina hat sich ausnehmend gebessert, ihre Töne sind deutlicher und in ihren Läufen ist etwas ganz erstaunliches. Sie erntete vielen Beifall und das Haus war gefüllt, obwohl nicht gedrückt. Ich glaube ich schrieb meinem Bruder davon, dass Herr Händel und der Kronprinz (Prince von Wales) sich gezankt haben, was mir leid thut. Händel sagt, der Prinz sei ganz bei ihm in Ungnade gefallen! Im Theater gab es keine Störung diesmal, und die Gothen waren doch nicht so absurd, ihr Missfallen gegen einen solchen Componisten öffentlich kundzuthun.

(21. Febr.) Semele ist reizend; je mehr ich sie höre, desto lieber wird sie mir, und da ich auf die Serie subscribirt bin, werde ich keinen Abend fehlen. Aber weil es eine weltliche Begebenheit ist, hält mein Mann es nicht für passend ebenfalls hinzugehen; wenn indess Joseph und Samson gegeben werden, berede ich ihn mitzukommen — Du weisst, ein wie grosses Vergnügen die Musik ihm bereitet. Man sagt, Samson wird nächsten Freitag gegeben, denn Semele hat eine starke Partei gegen sich, nämlich die feinen Damen, die petit maitres und die Ignoranten. Alle Opernbesucher sind wüthend auf Händel, aber Lady Cobham, Lady Westmoreland und Lady Chesterfield halten treu bei ihm aus.

(25. Febr.) Gestern Abend hörte ich Samson. Die Francesina singt die meisten Partien der Cibber und einige der Clive; es ging im Ganzen sehr gut, obwohl nicht besser als im letzten Jahre. Joseph, glaube ich, wird nächsten Freitag sein, aber Händel ist darüber in schlechter Stimmung, denn der Sänger des Joseph, Sullivan, ist ein Klotz mit einer sehr schönen Stimme, Beard aber hat überhaupt keine Stimme mehr. Die Partie der Francesina (nämlich Joseph's Frau) wird nicht gar viele Mannigfaltigkeit zulassen; aber ich hoffe, das Stück wird gut aufgenommen werden. Der Besuch ist nicht gerade übermässig gewesen, aber das Haus war doch jeden Abend recht gut gefüllt.

(10. März.) Die Oratorien haben sehr guten Besuch, trotz der Feindseligkeit der Opernpartei; neun von den zwölf Aufführungen sind schon gewesen. Joseph wird, wie ich hoffe, noch einmal gegeben, dann Saul, und der Messias beschliesst die Serie. Da der Erfolg ein sehr guter war, glaube ich, dass Händel eine Subscription für eine zweite Serie bekommen wird. Und was denkst Du wohl, womit ich die letzte Zeit über beschäftigt gewesen bin? Nun, ich habe aus Milton's verlornem Paradiese ein Drama zu einem Oratorium gemacht und werde es Herrn Händel zur Composition übergeben; es hat mir viel Nachdenken und Mühe verursacht, Delany giebt mir Beifall und das ist die Ursache, wesshalb ich glaube, die Arbeit wird nicht schlecht werden; übrigens war alles, was ich zu thun hatte, nur die Auswahl der schönen Stellen aus Milton und die Herstellung einer Verbindung zwischen denselben. Ich beginne mit Satan's Drohung das Weib zu verführen, worauf ihre Verführung und auch die Verleitung des Mannes folgt; ich möchte hier nicht ein Wort oder einen Gedanken Milton's geändert haben, und ich hoffe Händel zu bewegen, dass er es componirt, ohne den Text in gereimte Verse gebracht zu haben, weil dies dem Gegenstande etwas von seiner Würde rauben würde.*) Dieses und die Anfertigung von drei Gemälden war meine hauptsächliche Tagesbeschäftigung seit ich zur Stadt kam.

(15. März.) Bruder Bernard und ich gingen letzten Abend zusammen nach Joseph. Es war die letzte Aufführung, und ich bin geneigt dieses Stück allen vorzuziehen, welche er gemacht hat, den Messias ausgenommen. Ich habe ein Oratorium für ihn aus Milton's Verlornem Paradies zusammen gestellt, welches, wie ich hoffe, sich machen wird.

(22. März.) Gestern war leider schon die letzte Aufführung der Oratorien; sie schlossen mit Saul. Ich hoffte der Messias werde noch folgen. Ich war in zehn Aufführungen, und in allen habe ich herzlichst gewünscht, dass Du dabei wärest.

(3. April.) Heute werde ich eine Unterhaltung haben, bei welcher ich Dich und Mutter sehnlichst betheiligt wünschte. Händel, unser Bruder und Frau Donellan essen hier, und Händel wird uns den Joseph verspielen.

(1745, Juni 28. Aus Holly Mount in Irland.) Wir haben

---

*) Dr. Delany, ein Geistlicher in Dublin, mit welchem sie seit kurzem vermählt war; Delany war ein Freund Swift's und mit ihm an derselben Kirche angestellt.

*) Die Herausgeberin bemerkt hierzu: »Es scheint nicht, dass dieses Oratorium jemals während Händel's Lebzeiten herauskam; aber ein Oratorium unter diesem Titel wurde von Smith publicirt, nach Händel's Tode, und dieses war höchst wahrscheinlich Händel's Composition«. Die Vermuthung ist gänzlich grundlos, das Werk ist durchaus von Schmidt (Händel's Schüler und Gehülfen) componirt, aber nicht nach dem Texte von Mary Granville. Dieser Text gelangte überhaupt nicht zur Composition.

einen alten national-irischen Harfenspieler in Dienst genommen, der eine grosse Menge verschiedener Melodien sehr gut spielt; er spielt zu uns während der Mahlzeiten, und zu mir auch während ich zeichne.

(21. Dec. Aus Delville bei Dublin.) Letzten Montag gingen mein Mann [der inzwischen Decan geworden war] und ich zur Hauptprobe des Messias, der zum Besten der Schuldgefangenen gegeben wird; es ging recht gut und ich hatte grosses Vergnügen.

(1746, Jan. 25. Delville.) Am Dienstag hatten wir eine Aufführung der Debora zum Besten eines unserer Krankeninstitute. Es ist eine reizende Musik und wurde ausserordentlich gut gegeben. Wir haben keine andere Sängerin hier als Frau Storer, die eine sehr süsse und klare Stimme besitzt, und obgleich sie kein Musikverständniss hat, weiss Dubourg sie durch seine Art der Begleitung doch so gut zu nehmen, dass ihr Gesang dennoch sehr angenehm wirkt.

(1747, Jan. 21. London.) Just als ich in meinem Briefe bis zu dieser Stelle war, kam Herr Händel, und er hat verhindert dass ich weiter schrieb... Der »Allegro« ist eine Zeichnung geworden; ich habe mir eine Imitation von Händel's Arie in seinem Allegro »Let me wander« vorgesetzt und alle Bilder anzubringen gesucht, die mir erreichbar waren. Der »Penseroso« ist noch im Entwurf.

(1749, Delville 14. Febr. An die Herzogin von Portland.) Mein lieber guter Goupy*), bist Du geschieden? Ich bin überzeugt, Du hast nicht Deines Gleichen zurück gelassen — so bescheiden, ruhig, höflich, ehrlich, und ein unvergleichlicher Meister! Vergeben Sie mir diesen Lobesschruf, aber mein Herz drängte mich dazu, und Eure Gnaden kannten seinen Werth.

(1750, März 1. London.) Morgen beginnen die Oratorien — Saul, eins meiner Lieblingsstücke, — ich werde hingehen.

(17. Juni, Delville. An ihren Bruder.) Es freut mich, dass die Aufführung in Findlings-Hospital so besucht war und alles mit so grossem Anstande vor sich ging. Ich bin überzeugt, es hat unserm Freund Händel Vergnügen gemacht, und es freut mich wenn ihm Vergnügen bereitet wird.

(Im August, Delville. An ihre Schwester.) Du hast niemals wieder etwas von Corolan's**) Melodien gesagt seit der ersten Empfangsbescheinigung auf meine Sendung. Ich denke, einige von ihnen sind sehr hübsch; *Sir Toby Buck* und *Mich^ll. O'Connor* sind grosse Lieblinge. Wir haben denselben Harfner wieder, welchen wir in Holymount hatten; er spielt sehr gut und kennt eine ungemeine Menge von Melodien; und heiss wie das Wetter ist, kommt das junge Volk wöchentlich hier doch zwei bis dreimal zusammen und tanzt sechs bis sieben Tänze. Es freut mich sie so munter zu sehen, wenn ich auch nicht immer in der Stimmung bin, deren Theil zu nehmen.

(27. Oct.) Gestern Abend gingen wir ins Concert, um einen neuen französischen Violinisten Namens Morella zu hören; er hat eine besonders feine Art der Ausführung, spielt mit grosser Ruhe und Nettigkeit, aber da alles, was er spielte, sinnloses Zeug war, so kann ich nicht eher sagen, ob ich ihn mag, bis ich wirkliche Musik von ihm gehört habe; im Ganzen, glaube ich, wird er wegen zu vieler Tändeleien mich nicht oft vergnügen können.

(30. Novbr.) Gestern waren wir in der Wohlthätigkeitsmusik, welche in der Rundkirche in Dublin aufgeführt wurde. Wir hatten Corelli's 8. Concerto, Händel's Te Deum und Jubilate und zwei Anthems; ich kann nicht sagen, dass die Versammlung so gross war, wie ich sie für einen solchen Zweck wohl gewünscht hätte.

(Fortsetzung folgt.)

*) ein Maler, namentlich als Decorationsmaler bedeutend, und ein geschätzter Lehrer.

**) Carolan war ein berühmter Harfner in Irland, von welchem der Geschichtschreiber Walsh sagt: »Er war der letzte unserer eingebornen irischen Barden, dessen Compositionen ihren Autor berühmt machten; er starb im Jahre 1738, und mit ihm, kann man sagen, erlosch was in Dublin noch vorhanden war von jenem Geschmack für einfache rührende Melodie, die von so eigenthümlichem Charakter ist und so lange in diesem Lande gehegt und gepflegt wurde«.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Florenz.** Die theatralischen Vergnügungen sind hier trotz der Politik noch immer im Gange. Im Teatro Principe Umberto, dem Lieblingstheater des Königs, macht die Donizetti'sche Oper »*Gemma di Vergy*« und das Ballet »Armida« volle Häuser. In ersterer singt der Baritonist Mazzanti, der die allgemeine Sympathie des Publikums besitzt. Mazzanti ist ein echtes Florentiner Kind. Zuerst war er Erdarbeiter, Bagger am Arno, dann verkaufte er Besen in den Strassen von Florenz; als er mit seiner herrlichen, kräftigen Stimme seine Besen ausrief, wurden die Kunstkenner auf ihn aufmerksam und veranlassten ihn, sich auszubilden und auf die Bühne zu gehen. Er hatte die glänzendsten Erfolge, bis ungefähr vor sechs Jahren ihn das Unglück traf, lahm zu werden, da verliess er das Theater und brauchte viele Curen, aber er blieb lahm. Das Florentiner Publikum sah ihn ungern aus der Künstlerlaufbahn scheiden, und man bestürmte ihn von vielen Seiten, doch wieder aufzutreten. Nun vor Kurzem gab er endlich nach und erscheint wieder aufs neue auf dem Schauplatz, wo er, trotzdem dass er sichtlich hinkt, neue Triumphe einerntet. Was soll ich von »Armida« sagen? Es ist ein Ballet wie alle anderen: viel bengalisches Licht und wenig Verstand, viel Musik und wenig Bekleidung, bunte, wechselnde Tableaux in rascher Folge. So wie die Masken das Recht haben, sich einander mit »Du« anzureden, so scheint man dem Ballet das Recht eingeräumt zu haben, alles das, was sonst in unserer heutigen Gesellschaft nicht verstattet ist, in seiner abenteuerlichsten Blüthe darzustellen. Das Teatro del Principe Umberto ist eigentlich ein Sommertheater; in dem neuangelegten Stadttheil der Mattonaia erbaut, von Gartenanlagen umgeben, mit Gaslicht geschmückt, erinnert es von Aussen etwas an die Cafés chantants der Champs Elysées zu Paris. Das Innere mit seinen reichen Estraden umfasst viele Zuschauer. Diese rauchen ungenirt ihre Cigarren und lassen sich Bier oder Gelato geben. Auch in diesen Räumen fehlen die Zeitungsverkäufer nicht und bieten eifrig den Fanfulla und die Riforma an, das neuigkeitsdurstige Publikum stürzt sich heisshungrig auf die neuesten Depeschen, und das Theater ist plötzlich zum Leseclub umgewandelt. Die nächste fühlbare Folge des Einzuges in Rom wird nun sein, dass Florenz seine kurze Herrlichkeit als Hauptstadt wieder einbüsst. Florenz und Turin werden sich also nichts mehr vorzuwerfen haben.

✱ Russische Neutralität. Wie der Russische Wjestnik meldet, untersagt ein Polizeibefehl aufs strengste nicht nur den Militärmusikchören, sondern auch den Privatorchestern, an öffentlichen Orten »preussische Compositionen« zu spielen, als da sind »Vaterland« [Was ist des Deutschen Vaterland] oder »Rhein« [Die Wacht am Rhein] und dergleichen; zugleich wird auch das öffentliche Singen solcher preussischen Lieder als unziemlich bezeichnet.

✱ Ein reichhaltiger Katalog antiquarischer Musikalien und Schriften über Musik, 2388 Nummern umfassend, erschien soeben in dem bekannten grossen Antiquariat von Kirchhoff & Wigand in Leipzig. Wir empfehlen denen, welche ältere Musikwerke zu haben wünschen, diese Handlung angelegentlichst.

Berichtigung.

In Nr. 37 S. 293^b ist gesagt, der »vortreffliche englische Tenorsänger«, welcher unter Mendelssohn's Leitung in Birmingham zuerst den Elias sang, sei »der junge Sims Reeves« gewesen. Dies ist ein Irrthum, jener Sänger hiess M. Lockey.

ANZEIGER.

[158] Der gegenwärtigen Zeit entsprechendes Orchesterwerk zur Aufführung empfohlen:

An das Vaterland, eine (preisgekrönte) **Sinfonie für Orchester in 5 Sätzen** von **J. Raff.** Op. 96. Partitur 6 Thlr. — Stimmen $12\frac{1}{2}$ Thlr. — Zu 4 Händen $4\frac{2}{3}$ Thlr.

1r Satz. *Allegro.* Aufschwung, sieghafte Ausdauer des deutschen Volks.

2r Satz: *Scherzo* und 3r Satz: *Larghetto* (Schilderung deutschen Volkswesens).

4r Satz: *Allegro dramatico,* Anläufe und Klänge zur Einigung unseres Vaterlandes (welche durch feindliche Macht so viele Jahre vereitelt) mit Verwendung des Volksliedes: Was ist des Deutschen Vaterland.

5r Satz. In diesem illustrirt der Tondichter anfänglich wehmuthsvoll die bisherige Zerrissenheit des Gesammt-Vaterlandes und schliesst daran sehnsuchts-ahnungsvoll einen sieggekrönten Aufschwung des deutschen Volkes zur Einheit und Herrlichkeit — welche jetzt 1870 endlich zur Verwirklichung gekommen.

So viel als Andeutung des Stofflichen dieser Preis-Sinfonie.

☛ Den Vorstehern von Concert-Instituten zugleich zur Nachricht, dass die Partitur dieses Werkes durch jede gute Musikhandlung zur Ansicht zu beziehen ist (nicht direct von uns).

J. Schuberth & Co.

---

[159] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Gustav Eggers.

Op. 7. **Drei Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Frau Fanny Schröder gewidmet.) $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Nr. 1. »Zu deinen Füssen will ich ruhen« von Otto Roquette.
- 2. »So dunkel sind die Strassen« von Th. Storm.
- 3. Ständchen: »Hüttelein, still und klein« von Fr. Rückert.

Op. 8. **Zwei Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Dr. Franz Liszt gewidmet.) 13 Ngr.

Nr. 1. »Hörst du nicht die Bäume rauschen« von J. von Eichendorff.
- 2. Wandrers Nachtlied: »Ueber allen Gipfeln ist Ruh« von Goethe.

Op. 9. **Drei Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Robert Franz gewidmet.) $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Nr. 1. »So hast du ganz und gar vergessen« von H. Heine.
- 2. Sie liebt mich nicht: »Hinweg mein Aug'! In jener Thalesweite« aus »Heinrich Falk« von Otto Roquette.
- 3. Mädchenlied: »O Blätter, dürre Blätter« von L. Pfau.

Op. 10. **Sechs Lieder** im Volkston für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Frau Henriette Merkel zugeeignet.) $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Nr. 1. Czechisches Volkslied: »Haselnüsse zu pflücken« von J. Grosse.
- 2. Lettisches Lied: »Ach Schwesterlein, was hast du dich so weit hinaus versprochen«.
- 3. Heimlicher Liebe Pein: »Mein Schatz, der ist auf die Wanderschaft hin«, Volkslied.
- 4. Zuversicht: »Mag kommen, was da will« von Fr. Eggers.
- 5. Rothe Aeuglein: »Könnt'st du meine Aeuglein sehn«, Volkslied.
- 6. »Mei Mutter mag mi net.«

Op. 11. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Carl Lührss gewidmet.) $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Nr. 1. Klage und Trost: »Ich hör' ein Sichlein rauschen«, Volkstext.
- 2. »Mei Schätzel das hat mi verlassen«, Volkstext.
- 3. »In meinen Armen wieg' ich dich« von Natorp.
- 4. Die rothe, rothe Ros': »Dem rothen Röslein gleicht mein Lieb'« (»O! my love 's like a red«) nach Rob. Burns von W. Gerhard.

---

[160] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ein deutsches Requiem

nach Worten der heiligen Schrift

für

Soli, Chor und Orchester

(Orgel ad libitum)

componirt von

Johannes Brahms.

Op. 45.

Partitur 8 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr.
Chorstimmen. Sopran und Bass à $17\frac{1}{2}$ Ngr. Alt und Tenor à 20 Ngr. Solostimmen 5 Ngr.
Clavier-Auszug mit Text 4 Thlr. 15 Ngr.
Clavier-Auszug zu vier Händen 3 Thlr. 15 Ngr.

---

[161] Im Verlage von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur erschienen nachstehend verzeichnete **patriotische** Compositionen, die in jetziger Zeit besonders angelegentlich empfohlen werden:

Brahms, Joh., Op. 41. **Fünf Lieder** für vierstimmigen Männerchor. 8.

Nr. 1. »Ich schwing mein Horn ins Jammerthal«, Altdeutsch.
- 2. »Freiwillige her!« von C. Lemcke.
- 3. Geleit: »Was freut einen alten Soldaten?« von C. Lemcke.
- 4. Marschiren: »Jetzt hab' ich schon zwei Jahre lang«, von C. Lemcke.
- 5. »Gebt Acht!« von C. Lemcke.

Partitur 15 Ngr. Stimmen à 5 Ngr.

Gernsheim, Fr., Op. 10. **Salamis.** Siegesgesang der Griechen von Herm. Lingg, für Frauenchor u. Orchester.
Partitur 1 Thlr. 25 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr.
Chorstimmen 15 Ngr. (Tenor 1, 2. Bass 1, 2 à $3\frac{3}{4}$ Ngr.)
Orchesterstimmen in Abschrift.

Kuntze, Carl, Op. 102. **Soldatenliebe:** »Soldaten marschiren zum Thore herein«, Gedicht von A. Schults, für vierstimmigen Männerchor. 8.
Partitur 10 Ngr. Stimmen à $2\frac{1}{2}$ Ngr.
—— Dasselbe Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Kunkel, Gotth., Op. 23. **O Vaterland! Du bist es werth!** Dichtung von Marie Ihring, für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten oder Pianoforte.
Partitur mit untergelegter Pianofortestimme 10 Ngr.
Chorstimmen 5 Ngr. (Tenor 1, 2. Bass 1, 2 à $1\frac{1}{4}$ Ngr.)
Instrumentalstimmen in Abschrift.

Schäffer, Aug., Op. 104. **Deutsches Bannerlied:** »Erhebt euch rings, ihr deutschen Lande!« von Walther Mayer, für vierstimmigen Männerchor. 8.
Partitur $7\frac{1}{2}$ Ngr. Stimmen à $2\frac{1}{2}$ Ngr.
—— Dasselbe Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Schletterer, H. M., Op. 4. **Thürmerlied.** Gedicht von Em. Geibel, für Männerstimmen (Chor und Soli) mit Begleitung von Blasinstrumenten.
Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr.
Singstimmen 20 Ngr. (Tenor 1, 2. Bass 1, 2 à 5 Ngr.)
Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 12. October 1870. **Nr. 41.** V. Jahrgang.

Ueber die für Musik-Aufführungen geeigneten Räumlichkeiten.

Mit besonderer Rücksicht auf Leipzig.

Vortrag von **H. Altendorff**, Architect.

Wie oft verschiedene Künste miteinander in Verbindung treten, um sich gegenseitig zu ergänzen oder in ihrer Wirkung zu erhöhen, so findet ein solches Verhältniss auch zwischen der Tonkunst und der Baukunst statt.

Die Kunst, welche durch unsichtbare Träger ihre Offenbarungen dem Geiste vermittelt, so dass sie auch selbst dem des Augenlichts Beraubten zugänglich bleibt, — sie bedarf der Unterstützung derjenigen Kunst, welche durch Bemeisterung des schwerfälligen Stoffes ihre Ideen zur Anschauung bringt. — Allerdings kann Musik an sich selbst das Gemüth ansprechen, es erheitern und erheben, oder durch freie Entfaltung gewaltiger Tonmassen einen grossartigen Eindruck hervorbringen, allein zu der vollendeten Darstellung des in ihrem Bereiche Geschaffenen ist für sie, — gleichsam wie für das Gemälde der Rahmen, — zweckmässige Abgrenzung von der Aeusserlichkeit, die nicht willkürlich, sondern regelrecht abgeschlossene bauliche Umgebung, eine durch Nothwendigkeit gebotene Bedingung.

Die eigene Erfahrung kann hier einem Jeden den Maassstab des Urtheils geben: Ein Meisterwerk der Tonkunst im Freien oder in unpassender Räumlichkeit aufgeführt, kann unter solchen Umständen nicht vollständig gewürdigt, — nicht zum richtigen Verständniss gebracht werden; eine tiefere Auffassung desselben in seiner Einheit und Mannigfaltigkeit, eine wahre Befriedigung des ästhetischen Gefühls; ein ungestörtes, reines Geniessen kann nur in einem die Klangweise fördernden oder um den eigentlichen Ausdruck zu bringen: in einem akustisch gebauten Raume ihre Begründung finden. Leider muss man sich gestehen, dass diesen Erfordernissen in einem keineswegs genügenden Maasse entsprochen wird, indem wirklich akustisch gebaute Säle zu den Seltenheiten gehören. — Auch unsere Stadt besitzt nur einen einzigen die Bedingungen der Akustik annähernd erfüllenden Saal. — Schon oft genug hat sich das Bedürfniss eines zweiten herausgestellt, und da in neuester Zeit ernstlich in Anregung gebracht worden ist, diesem Mangel abzuhelfen und einen zweckmässigen, grossen Concertsaal zu erbauen, — ist es wohl nicht ganz unangemessen, einige Bemerkungen über Akustik in Bezug auf Concert-Räume mitzutheilen.

Soll die Aufgabe der Akustik kurz zusammengefasst werden, so besteht sie darin: einen bestimmten Theil des Gebäudes, ohne manche, entweder zu besonderen Zwecken erforderliche, oder als conventionell angenommene Eigenschaften aufzuopfern, so einzurichten: dass Musik oder die Stimme schöne Klangfarbe behalten und überall mit gleicher Stärke und Deutlichkeit gehört werden können. Die allgemeinen Grundsätze sind einfach, jedoch dieser speciellen Erfordernisse wegen in ihrer Ausführung mit manchen Schwierigkeiten verknüpft und es lässt sich nicht leugnen, dass in vielen Fällen, wo die angegebene Aufgabe gelöst wurde, zufällige Umstände mit dazu beigetragen haben, ein günstiges Resultat herbeizuführen. — Eine Räumlichkeit kann akustisch hergestellt werden: 1) Durch Beförderung einer gleichmässigen und ungehinderten, natürlichen Verbreitung des Schalles. — 2) Durch künstliche Verstärkung desselben, welche letztere durch Mitklingen anderer Körper, hauptsächlich aber durch Brechungen der Schallwellen geschehen kann. — Hierbei ist zu bemerken, dass unter Brechungen nicht zu verstehen ist, als ob von dem Orte der Erregung des Schalles irgend etwas bis zu einem festen Gegenstande gelangt und von da zurückgeworfen würde (etwa wie das Licht von einem Spiegel), — sondern es muss vielmehr in der Weise vorgestellt werden, dass die durch die Erregung des Schalles zusammengepresste Luftwelle sich so gegen eine Fläche stemmt, dass eine Rückwirkung nach einer anderen Richtung erfolgen muss, wie beim Echo oder bei dem Sprachrohre. Die erste Hauptbedingung also, welche die Akustik betrifft, ist für jeden Raum, von der Stube bis zum Concertsaal, Kirche und Theater: Alles zu vermeiden, was der Ausbreitung oder der Entwicklung der Schallstrahlen, welche vom Redner oder Orchester ausgehen, hinderlich ist! — Dies wird zuerst erreicht, wenn die Begrenzungen, die Wände des betreffenden Raumes, so viel wie möglich glatt bleiben, ohne hervorragende oder zurücktretende Verzierungen; die Decorationen derselben müssen daher hauptsächlich in Malereien bestehen; tiefe Ecken, Nischen, Säulen, alle Draperien, Fenster, Spiegel sind der Akustik hinderlich. — Es hat sich jedoch durch die Erfahrung erwiesen, dass vollständig glatte und abgerundete Wände eines Raumes gar oft zu akustisch sind, d. h. sie erzeugen den sogenannten Widerhall. In diesem Falle wäre das frühere Schädliche als Gegenmittel, als

Correctiv zu verwenden und die erwähnten Verzierungen anzubringen, um alles die Akustik Störende abzuschwächen und die geeignete Verbreitung der Schallstrahlen zu begünstigen.

Schon im Alterthume war man darauf bedacht, die Akustik der für die Oeffentlichkeit bestimmten Gebäude zu verbessern, was bei der grösseren Ausdehnung derselben und bei ihrer ganzen Construction allerdings wünschenswerth sein mochte. Man griff dabei zu eigenthümlichen Mitteln, die jetzt wohl kaum noch ihre Anwendung finden könnten. So erzählt ein römischer Schriftsteller: Man habe in einigen Theatern Italiens und Griechenlands den Schall dadurch zu verstärken gesucht, dass zwischen den Sitzen der Zuschauer dünne metallene Gefässe angebracht wurden, die verschieden gestimmt waren in der Absicht, die in denselben enthaltene Luftsäule durch die von der Bühne ausgehende Erschütterung der Luft zum Mittönen zu bringen und den Schall zu verstärken.

Was die innere Form betrifft, so kann sie bei kleinen Sälen von geringerer Bedeutung sein, weil der Schall den Raum so schnell durchdringt, dass man solche Brechungen oder einen nachtheiligen Widerhall nicht gewahr wird; bei grossen Sälen dagegen sind ihre Dimensionen, ihr Verhältniss der Länge zur Breite und Höhe, ihre möglichst symmetrische Gestaltung und das Material ihrer Begrenzungen zu beachten. Hier schliessen vor Allem die Gesetze der Schallverbreitung die Form der reinen Ellipse, sowie des Kreises aus und gestatten nur eine theilweise Anwendung derselben. Die elliptische Form, das Oval, bietet in Folge des Correspondirens der beiden sogenannten Brennpunkte die bekannte Erscheinung dar, dass der von einem Brennpunkte ausgehende Schall sich mit dem andern vereinigt; da nun das Orchester theilweise in einen solchen zu liegen kommt, so würden von dem versammelten Publikum manche Zuhörer sehr gut, andere desto weniger hören. Eine vollkommen runde Gestalt würde noch grössere Nachtheile mit sich führen, weil der Schall wegen der vielen Brechungen an den Wänden gewöhnlich sehr lange nachhallt, wie z. B. in der Paulskirche zu London, wo der Schall gewissermaassen an den Wänden herum zu laufen scheint; ebenso in dem Pantheon oder der Rotonda in Rom, wo die Wirkung des Schalls so auffallend ist, dass Viele, wenn darin gepredigt wird, nur desshalb hineingehen sollen, um dieses wahrzunehmen. Wenn sich dessenungeachtet ein derartig gestalteter Raum vorfindet, wo sich dieser Fehler nicht bemerkbar macht und der sogar dem Gesang sich vortheilhaft erwiesen haben soll, wie der ziemlich runde Saal der Kunst-Akademie zu Berlin, welcher in früheren Zeiten von der dortigen Sing-Akademie benutzt wurde, so liegt der Grund wahrscheinlich darin, dass durch die beträchtlichen Vertiefungen, in denen sich die Fenster befinden, die vielen Brechungen des Schalls verhindert werden, welche sonst in der Runde herumgehen und den Gesang zu einem Getöse machen würden.

In solchen Sälen, die nicht blos der Musik, sondern der Abhaltung von Reden und Vorträgen gewidmet sind, ist es unbedingt nothwendig, eine sogenannte reflectirende Wand von hartem Material hinter dem Entstehungspunkte anzubringen. Dieselbe müsste nischenartig, in einem parabolischen Bogen gewölbt sein, wodurch die gleichmässige Verbreitung des Schalles nach vorn vermittelt werden soll; ebenso hat sich als vortheilhaft erwiesen, wenn dieser gegenüber, besonders in sehr langen Sälen, abermals eine abgerundete Fläche sich befindet, welche das Zurückprallen der Schallstrahlen verhindert. Wie wenig aber diesen Erfordernissen in der Wirklichkeit entsprochen wird, kann man oft bemerken, indem hinter dem Redner — namentlich in unseren Kirchen — Draperien angebracht sind, die zwar aus ästhetischen Rücksichten vollkommen gerechtfertigt, jedoch für den akustischen Effect von grösstem Nachtheile sind; — sie sind wie die schwarze Farbe für das Licht: sie geben von dem Empfangenen nichts wieder zurück.

Sehr hinderlich für den guten Klang sind eine zu hohe Temperatur; verdorbene Luft, namentlich mit Tabaksrauch erfüllte, brennende Kronleuchter und geheizte Oefen, sogar auch die Kleidung der Zuhörer, namentlich wenn sie aus Wolle besteht. Schlecht angebrachte Ventilations-Anlagen, wo etwa der Luftstrom vom Zuhörer nach dem Orchester geht, sind sehr schädlich; man muss vielmehr bemüht sein, den Luftstrom vom Orchester nach dem Zuhörer zu leiten, da dieser bekanntlich der beste Träger der Schallwellen ist. Ferner hat sich auch als höchst vortheilhaft erwiesen, besonders in grossen Sälen, wenn die Sitze der Zuhörer stufenweise übereinander erhöht wurden. Ausser dem Vortheile des besseren Sehens würde sich kein Widerhall entwickeln können, weil der Schall nirgends in einem Zeitmoment eine Widerstandsmasse antrifft, von der eine so starke Rückwirkung möglich wäre, dass sie dem Gehör bemerkbar würde, indem der Schall früher an die erste Sitzreihe anschlägt, als an die zweite, und die Rückwirkung der ersten verloren ist, ehe die der zweiten entsteht und so bis oben hin.

In kleineren Räumen, wie in den der Musik gewidmeten Zimmern unserer Wohnungen, hat man gewöhnlich mit keinen akustischen Schwierigkeiten zu kämpfen. — Doch ist auch hierbei zu bemerken, dass darin befindliche Möbel, namentlich gepolsterte; Teppiche, Fenster mit Draperien und an den Wänden hängende Oelgemälde stets der Ausbreitung der Schallwellen hinderlich sein werden. — Das Pianoforte ist nicht, wie es freilich zur Ersparung des Raumes oft geschehen muss, unmittelbar an den Wänden, sondern mitten in der Stube selbst aufzustellen, ungefähr so, dass der Spieler oder Sänger noch $^2/_3$ des Raumes vor sich hat. Die an der Nordseite einer Wohnung liegenden Zimmer mit symmetrischer, oblonger Gestaltung, nach oben abgerundeten Ecken (Hohlkehlen), wenigen Fensteröffnungen, die statt der gebräuchlichen Rouleaux innere Fensterladen von hartem Holze haben, sowie deren Wände nicht mit Tapeten, sondern mit Holzfournirungen oder gut geglättetem Putz versehen sind, würden sich am besten für Musikzwecke eignen.

Um nicht durch weitere Aufzählung der Bedingungen, unter welchen Akustik herzustellen ist, zu ermüden, und welche sich theils auf die Theorie, die Lehren der Physik, theils auf praktische Erfahrungen gründen, möge zur Veranschaulichung dieser Erfordernisse ein Beispiel, das uns allen gegenwärtig, näher beleuchtet werden: es ist dies unser, durch seine akustischen Verhältnisse berühmter Gewandhaussaal. Gewiss hat ausser der anerkannten Vortrefflichkeit der Ausübenden auch die bauliche Einrichtung zu dem grossen Rufe beigetragen, den die darin stattfindenden Musik-Aufführungen erlangt haben, indem sie die Leistungen der Mitwirkenden noch durch eine Klangwirkung von seltener Schönheit unterstützt und auch die feinsten Tonschattirungen mit relativ voller Reinheit zur Geltung kommen lässt. Ueber die Ursache der schönen Klangwirkung in diesem Saale ist gar Vieles gedacht und gesprochen, doch nur selten ist das Richtige getroffen worden, obgleich sich Alles auf einfache Thatsachen zurückführen lässt und wie schon oft, so auch hier, der Zufall

günstig mitgewirkt hat. — Zuerst sind es die so glücklich getroffenen Dimensionen dieses Saales, des Verhältniss seiner Höhe zur Breite und Länge, die auch mit dem sogenannten goldenen Schnitt, diesem für das gegenseitige Verhältniss der Theile und Dimensionen der Erscheinungswelt allgemein gültigen Gesetz, übereinstimmen. Er ist 106 Fuss lang, 40 Fuss breit und 35 Fuss hoch. Sodann ist jedoch auch die Hauptbedingung für Akustik beobachtet worden. Man hat den Schallstrahlen keine Hindernisse entgegengesetzt. Man hat den Saal unterhalb ringsum mit hohlen und glatten Bretterwänden umgeben, welche durch Resonanz den Schall verstärken und sich oberhalb durch Abrundung vortheilhaft mit dem Plafond verbinden. Ferner liegen rings um den Saal hohle Räume, bestehend in Corridors, Nebensälen u. s. w., deren Luftschichten zugleich mit denen im Saale in Vibration kommen. Der Fussboden des Saales selbst ist mit dem Resonanzboden einer Violine zu vergleichen. Derselbe ist durchweg aus Holz construirt und wird von unten, wo sich die Tuchböden befinden, durch einzelne, freistehende hölzernen Säulen unterstützt; ähnlich wie der Stimmstock in einer Violine. Ebenso ist auch der Plafond gänzlich aus Holz beschaffen und darüber befindet sich der abermals hohle Dachstuhl. Man sieht daraus, dass an diesem Baue die hervorragendsten Punkte eines akustischen Raumes vereinigt wurden. Immerhin entspricht er den Anforderungen der Gegenwart nicht mehr, indem er bekanntlich zu klein ist und eine Vergrösserung desselben sich als unzulässig erweist. Schon die Anlage der Gallerien, die früher nicht existirten, hat ungünstig eingewirkt; hätte man, wie vor einigen Jahren beabsichtigt wurde, noch weitere, unter den jetzigen, angebracht, so würde er bedeutend von seiner Akustik verloren haben. Doch abgesehen von seiner nicht ausreichenden Grösse, entbehrt er noch Manches, was ihn zu einem wirklichen Concert-Saal machen würde, es ist dies namentlich der Mangel geräumiger Garderoben, sowie eines Zimmers für die Musiker zum Stimmen ihrer Instrumente. — Ist auch unser Gewandhaussaal, wie wir soeben gesehen, noch nicht vollkommen für seine Zwecke geeignet, so müssen wir doch immerhin stolz sein, in Leipzig einen solchen Saal zu besitzen; nicht jede Stadt ist so glücklich.

Nur in Barmen ist in neuester Zeit ein Concert-Saal entstanden, der seiner vortrefflichen Akustik wegen bei allen derartigen Projecten als Muster zu berücksichtigen wäre, es ist der für die dortige Gesellschaft Concordia erbaute. Eine nähere Beschreibung desselben würde zu weit führen; ich erwähne nur noch, dass man seine gute Klangwirkung seinen innern sehr schönen Verhältnissen und besonders der Construction seiner Decke verdankt. — Freunde der Kunst mögen bei etwaiger Anwesenheit in dieser Stadt nicht versäumen, denselben zu besuchen und ein Concert zu hören. Alle übrigen Städte Deutschlands, selbst grössere, wie Berlin, Wien, können unter den für Musik-Aufführungen bestimmten Räumen keinen aufweisen, der dem Zwecke vollkommen entspräche, theils sind dieselben zu klein, theils bei genügender Grösse nicht akustisch genug.

Auch in Leipzig ist man genöthigt Säle zu benutzen, die sich wenig für Concerte eignen, wie z. B. der grosse Saal der Buchhändler-Börse. Abgesehen von seiner nicht sehr zweckmässigen baulichen Anlage und den wenig vortheilhaften Dimensionen, bestehend in einer Breite von 44 Fuss und einer Länge von 120 Fuss, gestattet er keine passende Aufstellung des Orchesters, indem dieses nur dicht vor der Gallerie errichtet werden kann, wodurch es einer reflectirenden Wand entbehrt, die bei dieser schon bedeutenden Grösse des Raumes unbedingt nothwendig wäre.

Gleich verhält es sich auch mit dem grossen Saale der Centralhalle, ja derselbe würde wegen der vielen Säulen, Nischen u. s. w. vielleicht als ganz untauglich für musikalische Zwecke sich erweisen, wenn nicht der Plafond, seiner Form nach gleich einem riesigen Schalldeckel über das Ganze gespannt, die schädlichen Wirkungen der decorativen Ausstattung einigermaassen wieder aufhöbe. — Auch der grosse Saal des Schützenhauses ist zu Musik-Aufführungen nicht gut passend, da seine ungeschlossene Gestalt, die vielen Drapirungen und Ausschmückungen jeden auch noch so starken Ton abdämpfen. Noch ein Saal mag nicht unerwähnt bleiben, der bei seiner Grösse leidlich akustisch ist, jedoch nur wenig zu Aufführungen benutzt wird: der in der Elster-Strasse gelegene Tonhallen-Saal. Die Ursache der darin bemerkbaren erträglichen Klangwirkung liegt in seiner symmetrischen Gestaltung, dem Verhältniss seiner Länge zu der Breite (welche erstere 118 Fuss, letztere 96 Fuss beträgt), die ihn als einen fast gleichseitigen Raum erscheinen lassen; wie sich überhaupt durch Erfahrung herausgestellt hat, dass diejenigen Säle eine bessere Akustik besitzen, deren Breite, bei nicht übermässiger Höhe, nicht zu viel von der Länge abweicht!

Der Mangel eines grösseren Concert-Saales ist ein Uebelstand, der, längst schon tief empfunden, immer schwerer auf dem Kunstleben unserer Stadt zu lasten beginnt. Während das neue Schauspielhaus, dessen Bau für nothwendig erachtet wurde, schon seit einigen Jahren dem Gebrauche übergeben ist, müssen, selbst zu Aufführungen anerkannter Meisterwerke, noch immer oft genug nicht ganz geeignete oder der Wirkung unzuträgliche Räumlichkeiten gewählt werden. Gewiss! es ist an der Zeit, einem solchen Zustande ein Ende zu machen. Die in unserer Stadt von jeher so regen musikalischen Bestrebungen, die stets in weitere Kreise sich verbreitende Bildung, die immer mehr anwachsende Bewohnerzahl, der Weltruf Leipzigs als Pflegerin, als Beschützerin der Musik, stellen es als unabweisbares Bedürfniss hin, der Tonkunst endlich eine neue, eine würdige Zufluchtsstätte zu eröffnen!

Anzeigen und Beurtheilungen.

Classische Studien für das Piano-Forte. Aus Meisterwerken ausgewählt und zum richtigen Verständnisse mit Vortragszeichen und Fingersatz versehen. Begonnen von **J. Fischhof**, fortgesetzt von **L. A. Zellner.** Wien, Carl Haslinger. Heft 13—17. Preis à Heft 80 kr. ö. W.

(Schluss.)

An die Fuge schliesst Herr Zellner eine Gigue, welche bei Muffat am Ende. Auch hier finden sich dieselben Abweichungen, dieselben Entstellungen, dieselben Verkennungen. Die falsche Deutung des Arpeggio verursacht wieder seltsame Verkehrtheiten, besonders hässliche bei den Schlüssen. Was Muffat so





gespielt haben will, paradirt in den »Classischen Studien« wie folgt:



Dieselbe Figur wiederholt sich dann mehrmals im Laufe des Stückes und kehrt am Schlusse des zweiten Theiles genau so, nur nach G-dur versetzt, wieder, nimmt also einen bedeutenden Theil des ganzen Satzes ein und ist für denselben charakteristisch. Indem sie hier zerhackt und dadurch unkenntlich gemacht wird, ist zugleich das Ganze geschädigt. Dass solche Achtel auch musikalisch ganz unmöglich sind, namentlich in einer so fein symmetrischen Arbeit, wie die Muffat's, und dass sie bei keinem guten älteren Claviercomponisten zu finden sein werden, weiss jeder Kenner ohne unsere Versicherung. Durch derartige Verballhornungen muss aber in den Laien das ohnehin schon vorhandene Vorurtheil, die alte Claviermusik sei unschön, ungelenk und barock, nur befestigt werden. Aergerlicher noch, als die zahllosen einzelnen Fehler, sind uns die unsteten Schwankungen bei der vorliegenden Ausgabe. Wäre im Fehlermachen doch wenigstens Consequenz beobachtet! Der zweite Accord des zweiten Taktes im obigen Beispiel hat kein Arpeggio und mit Recht, weil der Vorschlag sonst nicht klar herausgebracht werden könnte.*) Herr Zellner setzt die drei Achtel darunter; aber bei dem Note um Note entsprechenden drittletzten Takte lässt er sie fort, tilgt zugleich auch den Vorschlag. Bei dieser schönen Gigue hat er aber das Verständniss zu erschliessen gesucht durch *p*, *pp*, *f*, *ff* und *cresc.*, — nutzlos und störend für jeden, der über die ersten Elemente in der Kenntniss der alten Setz- und Spielweise hinaus ist.

Blicken wir nun noch auf das aufgenommene Stück eines andern echten Claviermeisters, an welchem ein Herausgeber ebenfalls seine Kunst erproben kann, auf das Rondeau von **Couperin**, welches den Schluss des 17. Heftes bildet: so finden wir dort alles wieder, was wir bei Muffat hervorgehoben haben, dieselbe Vernachlässigung der Spielmanieren, dieselbe Unachtsamkeit in der Wiedergabe des Originals mit gelegentlich angebrachten Verbesserungen u. dergl. Bei Couperin ist aber eine genaue Beachtung der Manieren eigentlich noch wichtiger, als bei Muffat. Herr Zellner dachte aber wohl wie Farrenc, der auf die Autorität seiner Frau hin behauptete, auf eine Handvoll mehr und weniger von diesen Manieren werde es nicht ankommen. Freilich kommt es darauf an, denn in der Kunst giebt es sowenig, wie nach Goethe's Spruch in der Natur, Kern und Schale; auch die Kunst ist »alles mit einem male«, und wer ihr das Kleinste raubt, beginnt an ihr das Werk der Zerstörung, welches sich dann krebsartig weiterfrisst. Vieles, was Couperin noch in Manieren einwickelte, hat bald darauf Bach (der ihn sehr bewunderte und mit Vorliebe spielte) in Noten ausgeschrieben. Wie soll man nun im Stande sein, die innere Entwicklung der Claviermusik zu erkennen, wenn solche Fingerzeige unterdrückt werden?

Es giebt überall nur Einen Weg, in die Kunst einzudringen, und dieser gilt für alte Werke so gut, wie für neue. Es ist der einfache Anschluss an das Original, die treue Wiedergabe desselben im Sinne seines Autors und mit den von diesem angedeuteten Hülfsmitteln. Bei älteren Tonwerken ist dieser Grundsatz noch immer nicht zu allgemeiner Anerkennung gelangt, obwohl jede Abweichung von demselben, wenn man sie (wie z. B. die vorliegende Sammlung) im einzelnen untersucht, auch dem Kurzsichtigsten als höchst schädlich, ja einfach sinnlos erscheinen muss. Man glaubt aber dennoch an jenen Grundsatz nicht stricte gebunden zu sein, und zwar desshalb nicht, weil unsere Hülfsmittel der Tonbelebung, unsere Instrumente, andere geworden. Aber eben hierin liegt der Irrthum. Ein auf wirkliches Verständniss abzielendes Studium der alten Claviermusik muss sich in Anschauung und Uebung zugleich den alten Instrumenten soviel nur irgend möglich zu nähern suchen und selbst vor der Wiederbelebung alter Instrumente durchaus nicht zurückscheuchen, weil auf diesem Wege eine wirkliche Bereicherung unserer musikalischen Hülfsmittel und Kunstgenüsse in Aussicht steht. Folglich — dies sollte hier nur gesagt werden — ist es unrichtig, nach dem Zustande der musikalischen Hülfsmittel (und Einsichten) von heute, der sich schon morgen ändern kann, die alten Kunstwerke zu modeln. Dieser Vorwand ist also nicht stichhaltig, und selbst wenn er es wäre, könnte er offenkundige Verhunzungen nie rechtfertigen.

Man wolle uns aber nicht missverstehen. So sehr die Forderung, dass alles unangetastet gelassen werde, wie der Autor es geschrieben hat, bei dem Wiederabdruck seiner Werke von uns als ein Postulat des gesunden Menschenverstandes verfochten wird, so wenig glauben wir hiermit doch die Mittel erschöpft, durch welche die wirklich schönen Werke der Vorzeit in weitere Kreise verbreitet werden können. Hier liegt ein grosses Feld vor, welches jedem zu bearbeiten freisteht. Aber die Grundlage, an welcher genau festgehalten, auf welche stets wieder zurückgeblickt wird, muss das Original sein. Der Bearbeiter einer Blumenlese, namentlich wenn sie einem Titel wie »classische Studien« entsprechen wollte, müsste zunächst den Originalsatz vorlegen, immerhin in modernen Schlüsseln, aber doch so durchaus treu, wie man es in Brahms' Ausgabe des Couperin im 4. Bande der »Denkmäler der Tonkunst« sehen kann, und darauf würde der Satz in moderner Bearbeitung folgen. Eine solche Bearbeitung muss stets Erläuterung, niemals Verbesserung sein wollen, dann wird sie vor grossen Irrungen sicher sein. Als ihre nächste Aufgabe betrachten wir die musi-

*) Später bei der Wiederholung in C-dur steht bei Muffat ein Arpeggio, was man als Druckfehler ansehen muss.

kalische Wiedergabe der Manieren; soweit nur irgend möglich, müssten dieselben in Noten ausgesetzt und als Uebungsstücke vorgelegt werden, mit Hervorhebung des jedem Meister und jeder Schule besonders Eigenthümlichen. Im weiteren Verfolg würde dies auch höchst fruchtreiche Uebungen abgeben für unsere Conservatorien, und so könnte man die Jünger der Kunst, wie auch die ernster strebenden Dilettanten, bald dahin führen, einfache ungeänderte Classikerausgaben, wie die angeführte von Brahms, mit Leichtigkeit spielen zu können. Sollte Herr Zellner eine derartige Sammlung unternehmen, die nur in der Grundlage nicht verfehlt wäre, so sei er überzeugt, dass wir ihm dann alle möglichen Freiheiten zu Gute halten und auch über einzelne Irrungen nicht rechten würden, denn niemand ist fehlerfrei, am wenigsten ein Editor alter Tonwerke. Aber was die »classischen Studien« anlangt, so wird der Wunsch gerechtfertigt sein, zu ihrer Unterdrückung eine Kleinigkeit beitragen zu können. *Chr.*

Musikalisches aus dem Briefwechsel
von **Mary Granville.**

(Fortsetzung.)

(Anna Granville an ihren Bruder, Welshburne am 3. Dec.) Ich hoffe, Du triffst Hrn. Händel wohl auf. Ich bitte um meine Empfehlungen an ihn: er hat keinen wahrhafteren Bewunderer seines grossen Werkes als mich; sein wundervoller Messias kommt mir nie aus dem Sinn; ich kann sagen, mein Herz war davon gleichsam zum Himmel erhoben. Lediglich Solche, die niemals das Entzücken der Erbauung empfunden haben, können gegen eine derartige Aufführung etwas einwenden; denn dieselbe beflügelt unsere Verehrung und macht uns erst recht empfänglich für den Sinn der göttlichen Worte, aus denen er ein Werk gebildet hat grösser als alles was bisher erschien und, ich bin dess sicher, jemals erscheinen wird. Wenn irgend etwas uns einen Begriff geben kann von dem jüngsten Tage, es ist jener Theil »Die letzte Trompete wird erschallen« etc. Es sind nur wenige Leute, zu denen ich so sprechen kann, denn sie würden mich Enthusiastin schelten; doch wenn ich meine Gedanken zu erheben wünsche über diese Welt und ihre Nichtigkeiten, so überblicke ich die Oratorien, welche ich besitze, und selbst mein armseliges Spiel giebt mir angenehme Rückerinnerungen; aber vom Messias besitze ich nichts ausser der Arie »Er ward verschmähet«. — Macht Herr Händel zum nächsten Frühjahr noch etwas Neues? sicherlich wird man Theodora zuletzt noch Gerechtigkeit widerfahren lassen, wenn sie wieder gegeben wird; aber die meisten Menschen haben Ohren und hören nicht. Mein Mann [Dewes] befürchtet, ich werde die Jungens musikliebend machen, welches sie, wie er meint, von ihren nothwendigen Studien abhalten werde, aber ich zweifle dass sie ein gutes Gehör besitzen; nur die kleine Dirn kann eine Melodie singen, und Dewes erlaubt mir, aus dieser eine Musikantin zu machen, wenn es angeht.

(Mary G. an ihre Schwester. Delville, 10. Dec.) Am nächsten Dienstag Morgen ist die Probe des Messias zum Besten der Schuldgefangenen, am Donnerstag Abend die Aufführung. Ich hoffe beide besuchen zu können; unser neuer und desshalb beliebter Virtuose ist Morella, der die erste Violine spielt und das Ganze leitet. Ich fürchte, sein französischer Geschmack wird dominiren; ich werde nicht im Stande sein, seine sinnlosen Verbrämungen in jener erhabenen Musik zu ertragen. Was mich fürchten lässt, dass solches der Fall sein werde, ist, dass er den Schluss des 8. Concerts von Corelli, statt ihn klar und deutlich vorzutragen, mit Einfällen und Manieren ausfüllte, welche die Wirkung jener süssen Töne zerstörte.

(15. Decbr.) Diese Woche hatten wir ein Musikfest. Am Dienstag Probe und gestern Abend Aufführung vom Messias; wirklich sehr gut aufgeführt, und das Vergnügen an der Musik sehr erhöht durch den Gedanken, wie mancher arme Schuldner dadurch aus seinem Gefängnisse erlöst werden wird. Heute Nachmittag gehen wir in Gesellschaft beim Bischof von Derry, um Morella zu hören. Er dirigirte den Messias sehr gut, ausserordentlich gut, wenn man bedenkt, dass er mit dieser erhabenen Musik vorher garnicht bekannt war.

(An ihren Bruder, 18. Decbr.) Ich war in der Probe und Aufführung des Messias, und obwohl Stimmen wie Instrumente einer solchen Aufgabe nicht ganz gewachsen waren, wurde es doch recht gut gegeben und machte mir viel Vergnügen — es ist himmlisch. Morella leitete das Ganze; ich fürchtete, er werde es verderben, war aber angenehm überrascht das Gegentheil zu finden; es trug ihm vielen Beifall ein. Ich dachte, es würde seiner wilden Phantasie und seinen behenden Fingern unmöglich gewesen sein, die rechten Grenzen einzuhalten; aber Händel's Musik gab ihm Begeisterung und Ehrfurcht. Er sagt (doch ich glaube es nicht), dass er niemals etwas von Händel's oder Corelli's Musik sah, bevor er nach Irland kam.*) Bei dem Bischof von Derry hörte ich ihn ein Solo von Geminiani spielen, welches er niemals gesehen hatte; er spielte es geschickt, weil seine Fertigkeit ausserordentlich ist, aber sein Geschmack in dem Adagio war bei dieser Musik übel angebracht. Er ist jung, bescheiden und in guten Umständen, wie man mir sagt; könnte er unter Händel's Direction zwei bis drei Jahre spielen, so würde ein erstaunlicher Spieler aus ihm werden. Wir mögen ihn hier so gern, dass ich aus allen musikalischen Gesellschaften gestossen würde, wenn man erfahren sollte, ich hätte diesen Rath gegeben, denn man fürchtet sehr, er werde uns bald verlassen. Bitte um meine Empfehlungen an Händel. Kommt Theodora nächstes Frühjahr zur Aufführung?

(1751. An ihre Schwester, 16. März.) Dienstag Nachmittag ging ich, um »Samson« zu hören — er wurde auf die grausamste Weise umgebracht, in meinem Leben hörte ich nicht eine solche Aufführung! was ernst und schwer sein sollte, wurde in Lustigkeit verwandelt.

(30. März.) Ich habe von Lady Sarah Cooper einen Brief erhalten; sie schreibt mir, dass die Cuzzoni wieder in England ist, und dass sie beabsichtigt, dieselbe in ein Kloster zu bringen.

(11. April. An ihren Bruder.) Unter Manchen, die darunter leiden, wird, wie ich fürchte, dieses Jahr auch Händel sein.**) Ich höre, die Oratorien sind sehr gut besucht gewesen, Du hast aber nichts davon geschrieben; ist ein neues Werk dazu gekommen?

(Miss Viney an Bernard Granville, Glocester 21. Sept.) Ihre Schwester verliess uns letzten Mittwoch vor acht Tagen; ich hoffe, sie ist jetzt zu Hause. Ich werde mich um das Präludium bemühen; ich bin ausserordentlich entzückt von »Auf Wiedersehen in dieser Welt« und »Wenn tief in Angst« etc., etc. [Duett und Arie aus Theodora]. Ich hoffe Herr Händel wird nicht den ganzen Winter über in Spaa bleiben, wenigstens hoffe ich, dass er Jephtha's Gelübde nicht vergessen wird.

(Mary G. an ihre Schwester, Delville 12. Nov.) Dubourg, welcher unser Musikdirector in Dublin ist, führte vor uns eine Geburtstagsmusik auf. Viel zum Lobe derselben kann ich nicht sagen, da sie nicht gross genug gehalten ist für eine besuchte

*) Dies ist durchaus nicht unmöglich, sondern vielmehr sehr wahrscheinlich, denn von Händel war wenig nach Frankreich gelangt und Corelli war dort längst durch andere Violinmeister verdrängt.

**) Dies bezieht sich auf den Tod des am 20. März 1751 gestorbenen Prinzen von Wales, welcher seit Jahren Händel's Patron und ein beständiger Besucher seiner Oratorien gewesen war.

Versammlung; hübsche Pastoralmusik, die aber in einem grossen Concert keinen Effect macht.

(16. Nov.) Hast Du gehört, dass der arme Händel auf dem einen Auge blind geworden ist? Ich weiss, Du (die seine Verdienste so sehr zu schätzen weiss) wirst es beklagen.

(1752, Nov. 25.) Armer Händel! Mit welchen Gefühlen muss er das »Nacht ist's umher!« [Arie in Samson] vernehmen! Ich höre, er hat in Folge einer Operation einige Linderung erhalten.

(15. Decbr.) Gestern Morgen waren wir in der Probe des Messias; es ging erträglich. Ich konnte nicht umhin an den armen Händel zu denken und seinen dunkeln melancholischen Zustand zu beklagen; doch hoffe ich, sein Geist wird lichthell bleiben zum Segen aller wahren Liebhaber der Harmonie.

(1753, Febr. 17.) Ich stimme Deinem Manne darin bei, dass eine unmässige Liebe zur Musik für junge Leute mancherlei Unzuträglichkeiten zur Folge haben kann; desshalb würde ich die Musikübung so viel als möglich zu einer Sache des blossen Vergnügens machen, und niemals gestatten es als ein Geschäft zu betreiben. Gegen die Malerei ist weniger einzuwenden und bringt die Ausübenden gewöhnlich in eine bessere Gesellschaft. Ich fürchte nicht viel für unsere Marie: die gute Erziehung und das beständige gute Beispiel, welches sie vor Augen hat, wird aus ihr, wie ich hoffe, ein Geschöpf anderer Art machen, als die jungen Mädchen gewöhnlich sind. *)

(1754, Mai 16. London.) Mein Mann schenkte an Miss Mulso ein Billet zum Messias und ich nahm sie mit, mein Bruder holte uns beide ab; es war zu schön, ich hörte es noch niemals so gut. Die Kapelle [im Findlingshospital] ist schön, und der Anblick so vieler armer Waisenkinder, der uns hier (ich hoffe zu einem guten Zwecke) verschafft wurde, beweglich und lieblich.

(1755, März 3. Aus Bulstrode.) Ich sandte Dir vorige Woche einen Brief mit einem ausführlichen Bericht über meine Reise nach London und zurück. Das Oratorium war jämmerlich schlecht besucht; die italienische Oper steht jetzt in der höchsten Gunst und ist immer voll, obgleich selbst einer der unbedeutendsten Gesänge von Händel alle ihre leeren Compositionen aufwiegt.

(11. Decbr. London.) Gestern wurden mir zwei musikalische Unterhaltungen offerirt — ein Concert bei Lady Cooper, und Herr Händel bei Frau Donnellan. Letztere hat ein neues Instrument (*harpsichord*) von Kirkman gekauft; aber betrübende Privatangelegenheiten **) und öffentliche Calamitäten nehmen meine Gedanken so in Anspruch, dass gegenwärtig für Vergnügungen kein Raum bleibt.

*) Wie hieraus zu entnehmen ist, war es der musikliebenden, gemüthlichen Frau Dewes wirklich gelungen, ihr Töchterchen soweit musikalisch reif zu machen, dass man sogar an ein öffentliches Auftreten als Sängerin denken konnte. Gegen eine berufsmässige Thätigkeit dieser Art sträubte sich aber die aristokratische Familie, und hierbei kommen Meinungen zu Tage, die, mit Strenge durchgeführt, nothwendig den Untergang der musikalischen Kunst zur Folge haben würden, die aber für die Ansichten jener Gesellschaftsschichten auch noch heute — ja heute mehr als damals — bezeichnend sind. Die Herausgeberin, Lady Llanover, bestätigt dies mit dürren Worten durch eine Anmerkung, die so lautet: »Die Richtigkeit dieser Bemerkungen über die höheren Vortheile, welche die Malerei als Bildungsmittel gewährt, verglichen mit der Musik, wird sich zu allen Zeiten bestätigen, und gilt, wenn möglich, noch mehr für 1860, als für 1753«. Gewiss, denn damals war ein Händel der musikalische Leiter wenigstens des besseren Theiles jener vornehmen Gesellschaft, deren musikalische Bedürfnisse heute durch Benedict, Blumenthal und Aehnliche befriedigt werden.

**) ein höchst verwickelter Process ihres Mannes, welcher sich durch viele Jahre hinzog.

(Fortsetzung folgt.)

Briefwechsel.

(Ueber Datirung der Musikalien.)

Ein Vorschlag zur Güte — die Jahreszahl der Edition musikalischer Druckwerke betreffend, wiederholt angeregt durch Nr. 39 der Allg. Musikal. Zeitung.

Könnte man nicht dahin agitiren, dass die Verleger die Jahreszahl in Verbindung mit der Verlagsnummer druckten?

Den musikalischen Interessenten ist vollständig gedient, wenn sie das Jahr der Publication nur überhaupt zu finden wissen, mag es auch an unscheinbarer Stelle sein, wenn es nur ein »logischer« Ort ist.

Der Verleger glaubt doch nur die grosse, in die Augen fallende Jahreszahl auf dem Titel fürchten zu müssen, aber kaum die unscheinbare, neben der Verlagsnummer, welche der grossen Masse überhaupt eine räthselhafte und gleichgiltige Bedeutung hat.

Es wäre auch keine Irrung mit den concurrirenden Verlagsnummern zu befürchten, wenn es z. B. hiesse

$$\frac{\text{B. \& H. 17,323}}{\text{1870.}} \text{ oder } \frac{\text{B. \& B. 1823.}}{\text{1870.}}$$

u. dergl.

Ich weiss und glaube nicht, dass dieser Vorschlag nagelneu ist, noch viel weniger sehe ich die Verleger schaarenweise darüber herfallen, aber es lohnt doch am Ende der Nachfrage und vielleicht einer Antwort im Briefkasten der Allg. Musikal. Zeitung.

Zittau, 1. October 1870. *P. F.*

Antwort. Einen derartigen Vorschlag würde ich ebenfalls gemacht haben, wenn ein Verleger mir seine Bereitwilligkeit kundgegeben hätte, seinen Verlag von jetzt an zu datiren, dabei aber alles vermeiden möchte, wodurch den musikhändlerischen Collegen diese Neuerung allzu auffallend und gleichsam als eine gegnerische Demonstration erscheinen würde. Die Anfügung der Jahreszahl an die Verlagsnummer erscheint um so passender, weil letztere schon an sich in fortlaufender Reihe das Datum bezeichnet. Nur ein Uebelstand ist hierbei. Die Verlagsnummer steht bei Musikalien auf jeder Seite, nicht nur auf der ersten und letzten; dies ist nothwendig, weil sie sich auf die Musikplatten bezieht, denn ohne eine solche Bezeichnung auf allen Platten ist keine Lagerordnung möglich. Die Jahreszahl ebenfalls auf jeder Platte angebracht zu sehen, wird niemand wünschen noch unternehmen, da es eine zwecklose Umständlichkeit wäre. Es würde aber auch völlig ausreichend sein, auf einer einzigen Seite (nach meiner Ansicht auf der letzten) das Datum anzugeben, vielleicht so:

$$\frac{\text{B. \& H. 17,323.}}{\text{1870.}}$$

Chr.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Wien.** Nachdem die Oper nun ganz in das neue Haus eingezogen ist, wird das alte Opernthеater nahe bei dem Kärntnerthor demnächst demolirt werden, worüber jetzt Verhandlungen mit der Stadt im Gange sind. Auf alle Fälle ist die Rolle dieses Hauses als Tempel der Musen ausgespielt, wesshalb einige Notizen über seine lange Lebensdauer am Orte sein dürften. Mit Ende des siebzehnten Jahrhunderts waren die Vorstellungen italienischer Harlekinaden in Wien sehr beliebt geworden. 1709 liess der Magistrat einer berühmten italienischen Truppe unter der Direction Sistori's dieses Schauspielhaus nächst dem Kärntnerthor erbauen, welches das erste öffentliche Stadttheater war. 1712 nahmen nach Abgang dieser Gesellschaft die deutschen Schauspieler Besitz davon. 1752 wurde dieses Hoftheater einer französischen Schauspieler-Gesellschaft eingeräumt, welche daselbst Vorstellungen mit sehr vielem Beifalle gab. Den 3. November 1761 brannte es ab, wobei der Cassirer und seine Frau umkamen; den 9. Juli 1762 wurde es wieder eröffnet. Der Bau wurde unter der Leitung des General-Spectakel-Directors, Grafen v. Durazzo, nach den Plänen des Hof-Architekten Freiherrn N. v. Paccassi geführt. Das Theater selbst ist $44\frac{1}{2}$ Schuh tief, 62 Schuh breit und $42\frac{1}{2}$ Schuh hoch. Es hat drei Böden, welche $9\frac{1}{2}$ Schuh von einander entfernt sind. Da 1776 durch Kaiser Joseph's Theater-Reform das französische Schauspiel sowohl als die Ballette

und italienischen Opern aufgehoben waren, wurde dieses Theater zu Privat-Unternehmungen bestimmt. Als sich allmälig auch die deutschen Opern die Gunst des Publikums erworben hatten und die Ballette wieder eingeführt wurden, wechselte dieses Theater aufs neue seine Vorstellungen mit dem Burgtheater, bis mit Anfang des jetzigen Jahrhunderts letzteres auf das recitirende Schauspiel beschränkt, Opern und Ballette jedoch dem Kärntnerthortheater zugewiesen wurden. Beide Theater waren unter einer und derselben Direction bis 1821, in welchem Jahre sich Kaiser Franz bewogen fand, das Hofoperntheater mit einem bedeutenden Zuschusse an Domenico Barbaja zu verpachten, welcher aufs neue die italienischen Opern mit ungemeinem Glanz und einer Gesellschaft der ausgesuchtesten Künstler einführte. 1826—1827 blieb das Theater geschlossen, 1828 übernahm Graf Gallenberg die Leitung desselben, war aber gezwungen, die Pachtung 1829 niederzulegen. Nach einer mehrmonatlichen Oberleitung übernahm der ehedem als Tänzer und Balletmeister bekannte Duport die Pachtung. Seit der ausschliesslichen Bestimmung dieses Hoftheaters für Gesang und Ballet war es eine Pflanz- und Musterschule der ausgezeichnetsten Talente. Wir erinnern nur an die glänzende Epoche des deutschen Gesanges, wo die Talente eines Weinmüller, Forti, Wild, Vogl, einer Milder-Hauptmann, Campi, Seidler, Sessi, später Grünbaum, Sontag etc. glänzten; nicht minder jener unübertrefflichen Leistungen der italienischen Sänger: Lablache, Fodor, Rubini, David etc., so auch im Fache des Tanzes der Leistungen von Aumers, Fanny Elssler, Roziere, Millière, Brugnoli etc. Die Kunstereignisse, welche in der neueren und neuesten Zeit den Ruf dieses Musentempels in alle Welt trugen, leben in der Erinnerung aller Theaterfreunde.

∗ **Berlin**. Unsere vielen Theater leisten mit zeitgemässen Stücken das Mögliche und selbst Unmögliche, aber meistens mit geringem Erfolg, denn die Theater sind leer, das Publikum sieht jetzt täglich auf der Strasse, im wirklichen Leben Besseres und Ergreifenderes, als die Bühne zu bieten vermag. Das einzige, was stark besucht wird, sind die patriotischen Concerte des alten Militärmusikdirectors W i e p r e c h t, die natürlich meistens Kriegsmusik bieten und zwar in einer Ausführung, die in ihrer Art unübertrefflich genannt werden muss. Diese patriotischen Monstreconcerte unter Leitung des beliebten General-Musikdirectors Wieprecht finden allwöchentlich zum Besten der durch den Krieg zu Wittwen und Waisen Gewordenen statt und liefern brillante Resultate. Die Verwundeten erhalten freien Eintritt und Zehrung, amüsiren sich an langen, für sie reservirten Tischen ganz vortrefflich und vergessen ihre Schmerzen wenigstens auf die Dauer von Stunden. Man regalirt sie ausserdem in reichlichster Weise mit Naturalverpflegung und überschüttet sie mit Beweisen herzlichster Theilnahme.

∗ Die Theater in **Paris** sind während der Belagerung geschlossen und viele französische Musiker sind nach England geflohen, unter ihnen auch Auber und Gounod. Der greise A u b e r liebt Paris leidenschaftlich, aber der kleine Rest seines Lebens ist ihm doch wohl noch lieber. Allerdings kann er sich nicht mehr in die Reihen der Vertheidiger stellen; aber weil er sich bei Ausbruch des Krieges so heftig patriotisch erwies und die »Stumme« mit Verzicht auf seinen Gewinnantheil aufführen liess, wäre es immerhin würdevoller gewesen, auf dem Posten zu bleiben. Die Republik ist wohl nicht nach seinem Geschmacke, denn das Kaiserreich hatte ihn zum Senator ernannt, und eine der ersten Thaten der Republik bestand darin, den Senat aufzuheben. G o u n o d, den wir auch hierin als Gesinnungsgenosse Auber's ansehen dürfen, findet in England den dankbarsten Boden für seine musikalische Thätigkeit, denn er erfreut sich dort als Componist der grössten Beliebtheit und allgemeinsten Verbreitung. Alles was er bisher geschrieben hat — Messen, Opern oder Lieder — wird dort überall aufgeführt und bewundert. Er hat in England ein so grosses Publikum, wie sein Landsmann, der Zeichner G. Doré, für dessen Werke in London sogar ein »Doré-Kunstverein« existirt; und wir erwarten, dass Gounod's vielleicht sehr langer Aufenthaltsort allerlei Projecte und Werke hervorrufen wird, selbst Opern und Oratorien. Letztere wären für Gounod etwas Neues.

∗ (D a s O b e r a m m e r g a u e r P a s s i o n s s p i e l.) Die guten Bauern in Oberammergau können sich garnicht darein finden, dass der Krieg ihr diesjähriges Sommerspiel und damit die schöne Einnahme zu Wasser gemacht hat. Sie haben sich desshalb kurz und gut entschlossen, Kunstreisen anzutreten, zunächst in das friedliche (?) Oesterreich. Eine Truppe ist in diesen Tagen schon in der nächsten Umgebung Wiens eingetroffen und hat den grossen Saal von Zögernitz' Casino in Oberdöbling für eine Reihe von Vorstellungen gemiethet. Leider soll die heilige Maria nicht mehr in der ersten Blüthe sein, auch die heilige Magdalena lässt viel zu wünschen übrig, und die Propheten sollen nichts weniger als vielversprechend aussehen. Der Christus ist noch nicht eingetroffen, obgleich die erste Vorstellung bereits für nächsten Sonntag den 9. in Aussicht genommen ist. Es wäre interessant, zu wissen, ob die guten Leute aus eigenem Antrieb und Speculationssinn diese Rundreise unternommen haben, oder ob von der Geistlichkeit die Anregung dazu ausgegangen ist. Jedenfalls scheint Wien der rechte Ort für derlei Unternehmungen, wo wir eben wieder ein politisches Passionsspiel mitmachen, bei welchem die »Verfassung« ans Kreuz genagelt wird, sagt die »N. fr. Presse«. Dies wäre eigentlich etwas für den Krystallpalast bei London. Der Transport der ganzen bäuerlichen Collection würde zwar seine Schwierigkeiten haben, aber vermuthlich sind die Ansprüche derselben bescheiden; der einzige Artikel, auf welchem die Oberammergauer hartnäckig bestehen würden — harte Mehlspeise — ist ja glücklicherweise in England zu Hause.

∗ (O l y m p i s c h e S p i e l e.) Aus Athen wird berichtet: Vor einigen Tagen wurde das Programm der olympischen Spiele veröffentlicht, wie sie der freigebige Gründer derselben, der verstorbene Zappas, zur Nachfeier der am 1. October beginnenden griechischen Industrie-Ausstellung bestimmt hat. Als Platz für die Spiele und gymnastischen Uebungen wurde das panathenäische Stadium (Hippodrom) hergerichtet. Hier finden am 18. October a. St. gymnastische Uebungen im Springen, Laufen, Werfen, Ringen, Reiten, Klettern, Faustkampf und Fechten statt, wobei altgriechische Costume von den Betheiligten angelegt werden; am 25. October werden im Hafen des Phalerus Schwimm- und Bootskämpfe, Angriffe, Wettschwimmen und Wettfahrten, sowie altgriechische Seemanöver abgehalten werden. Die Sieger erhalten Preise. Bei diesen Spielen fehlt nur eine Kleinigkeit: die m u s i s c h e n Spiele, der Kern und Mittelpunkt des heiteren altgriechischen Lebens. Es ist allerdings leichter, in den Kleidern der alten Griechen zu turnen und zu rudern, als ihre Musik und ihre Theaterkunst neu zu beleben. Die guten Griechen der Gegenwart fühlen dies auch wohl, desshalb wagen sie sich lieber garnicht an eine solche Aufgabe.

∗ Die Verschwendung des Vicekönigs von Aegypten ist bekannt. Seit Jahren dient ihm besonders auch die Oper als Mittel, das Geld im Grossen todtzuschlagen. Natürlich die italienisch-französische Oper modernsten Schlages, d. h. Offenbach und V e r d i. Bei Letzterem ist eine Oper Namens »A i d a« bestellt. Das Libretto rührt von Dulocle her und die Versificirung hat Ghislanzoni besorgt. Die Oper wird aus vier Acten und sieben Tableaus bestehen, für die Inscenirung sind dem Intendanten Draneth Bey vorläufig 50,000 Frcs. angewiesen, die vielleicht nicht zur Hälfte reichen werden. Das Honorar, welches Meister Verdi sich ausbedang, soll das Dreifache nämlich 150,000 Francs betragen, wobei ihm noch freisteht, durch die Aufführungen auf den europäischen Theatern Weiteres herauszuschlagen. Die europäische Quelle dürfte für Verdi aber wohl zur Zeit nicht sehr ergiebig sein, da ihm der natürliche Weg durch den Pariser Intelligenz-Mittelpunkt verschlossen ist.

∗ Folgendes M u s i k a n t e n s t ü c k c h e n aus dem deutschen Heere wird der Schlesischen Zeitung berichtet. Das 4. posensche Infanterie-Regiment Nr. 59 hatte in der Schlacht bei Sedan zum Vorgehen das Gepäck abgelegt und nur wenige bewaffnete Leute, sowie das Musikcorps zur Bewachung der Tornister zurückgelassen. Die Ersteren waren, nachdem sie ihre Gewehre abgelegt, mit einem Theile der Hautboisten, um Wasser zu holen, in das Dorf St. Monge hinabgestiegen, als plötzlich einer der zurückgebliebenen Hautboisten dem Musikmeister Müller meldete, dass er an der nahegelegenen Waldlisière feindliche Infanterie und Cavallerie gesehen habe. Der brave Musikmeister rief sofort einige seiner zuverlässigsten Leute zu sich, bewaffnete dieselben mit den Gewehren der Musketiere, zog seinen Degen und rückte an der Spitze seiner todesmuthigen Schaar gegen die ihm bezeichnete Lisière vor. Wirklich sah auch er hier mehrere Infanteristen und Cavalleristen, welche den Saum des Waldes besetzt hielten. Ohne Besinnen liess er das Gewehr fällen und eilte, unter lautem Hurrah seinen Degen schwingend, stürmend gegen den Wald vor. Einige Schüsse aus demselben hielten den Sturmlauf ebensowenig auf, als sie Schaden thaten, und als die Lisière glücklich erreicht war, streckten 10 Infanteristen und 3 Cürassiere vor den braven Hautboisten ihre Waffen. Das freudige Erstaunen der aus dem Gefechte spät zurückkehrenden Bataillone über diese Waffenthat ihres friedlichen Musikcorps, das seitdem die todbringenden Zündnadel-Gewehre längst wieder mit Piccolo und Clarinette vertauscht hatte, kann man sich denken. Dem braven Musikmeister W. M ü l l e r aber wurde für sein tapferes Verhalten vor dem Feinde das eiserne Kreuz verliehen — eine Auszeichnung, an welcher das ganze Regiment um so freudigeren Antheil nimmt, als der Brave sich wesentliche Verdienste dadurch erworben hat, dass er bei allen Gefechten, die das Regiment bis jetzt bestand, mit seinen Leuten stets die Verwundeten aus dem Gefechte trug.

ANZEIGER.

[168] **Franz Liszt's Werke.**

Im Verlage von *J. Schuberth & Comp.* in Leipzig und New-York sind soeben erschienen und zum Theil noch unter der Presse:

(Ungarische Krönungs-) Messe in A-dur. Dieselbe erscheint in vollständiger Partitur, in Orchester- und Chorstimmen, in vollständigem Clavierauszug mit Text (vom Componisten) und im Clavierauszug zu 4 Händen von Mossony.

Erschienen sind soeben aus dieser Messe, in Bearbeitung vom Componisten

Benedictus für Piano und Violine 15 Ngr., für Piano solo 10 Ngr., für Piano vierhändig $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Offertorium für Piano und Violine $12\frac{1}{2}$ Ngr., für Piano solo $7\frac{1}{2}$ Ngr., für Piano vierhändig 10 Ngr.

☛ Das Offertorium, ein Instrumentalsatz, wird auch einzeln in Partitur und in Orchesterstimmen abgegeben.

(Graner-) Festmesse in D-dur. Dieselbe erscheint in vollständiger Partitur, Orchester- und Chorstimmen und in verschiedenen Bearbeitungen (s. d. Ungarische Krönungs-Messe).

Der 18. Psalm »Die Himmel erzählen die Ehre Gottes«, für Männerchor mit deutschem und lateinischem Text, in folgenden Ausgaben:

Vollständige Orchester-Partitur, Orchester- und Chorstimmen, Clavierauszug, für Chor und Orgel allein, mit Begleitung von Blechinstrumenten (für grosse Männergesangfeste).

Rakoczy-Marsch für grosses Orchester instrumentirt; erscheint in Orchester-Partitur, Stimmen, ferner in Uebertragungen vom Componisten für Pianoforte zweihändig, zu 4 Händen und für 2 Pianoforte.

Zur Versendung liegen bereit ausser den obigen Bearbeitungen aus der Krönungs-Messe:

Grosse Concertvariationen für 2 Pianoforte über Bellini's (Freiheits-) Marsch aus der Oper »Die Puritaner« (mit einem Vorwort vom Componisten). Preis 1 Thlr. 5 Ngr.

(Goethe-) Fest-Marsch für grosses Orchester in neuer Ausgabe soeben erschienen (revidirt vom Componisten) in Orchester-Partitur. 8°. $1\frac{2}{3}$ Thlr., Orchesterstimmen 4 Thlr. Ferner neu revidirt und gestochen für Piano zweihändig 20 Ngr. und zu 4 Händen 1 Thlr.

☛ Eine Ausgabe für 2 Pianoforte ist unter der Presse.

Ferner unter Revision und Redaction von Franz Liszt, in gross Quart, jetzt vollständig:

Field, 18 Nocturnes Nr. 13—18 einzeln und Nr. 1—18 in 1 Bande mit Illustrations-Heft, ferner Edition in 8°. geh. 1 Thlr., geb. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

☛ Weitere Mittheilungen über neue Werke Franz Liszt's behalten wir uns vor.

J. Schuberth & Comp., Leipzig und New-York.

---

[163] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

RONDO

(A dur)

für das Pianoforte

componirt von

JOSEPH HAYDN.

Pr. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

ADAGIO

(E dur)

für das Pianoforte

componirt von

Franz Schubert.

Pr. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

---

[184] Im Verlage von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur erschienen nachstehend verzeichnete **patriotische** Compositionen, die in jetziger Zeit besonders angelegentlich empfohlen werden:

Brahms, Joh., Op. 41. **Fünf Lieder** für vierstimmigen Männerchor. 8.

Nr. 1. »Ich schwing mein Horn ins Jammerthal«, Altdeutsch.
- 2. »Freiwillige her!« von C. Lemcke.
- 3. Geleit. »Was freut einen alten Soldaten?« von C. Lemcke.
- 4. Marschiren. »Jetzt hab' ich schon zwei Jahre lang«, von C. Lemcke.
- 5. »Gebt Acht!« von C. Lemcke.

Partitur 15 Ngr. Stimmen à 5 Ngr.

Gernsheim, Fr., Op. 10. **Salamis.** Siegesgesang der Griechen von Herm. Lingg, für Frauenchor u. Orchester.

Partitur 1 Thlr. 25 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr. Chorstimmen 15 Ngr. (Tenor 1, 2. Bass 1, 2 à $3\frac{3}{4}$ Ngr.) Orchesterstimmen in Abschrift.

Kuntze, Carl, Op. 102. **Soldatenliebe:** »Soldaten marschiren zum Thore herein«, Gedicht von A. Schults, für vierstimmigen Männerchor. 8.

Partitur 10 Ngr. Stimmen à $2\frac{1}{2}$ Ngr.

—— Dasselbe Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Kunkel, Gotth., Op. 23. **O Vaterland! Du bist es werth!** Dichtung von Marie Ihring, für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten oder Pianoforte.

Partitur mit untergelegter Pianofortestimme 10 Ngr. Chorstimmen 5 Ngr. (Tenor 1, 2. Bass 1, 2 à $1\frac{1}{4}$ Ngr.) Instrumentalstimmen in Abschrift.

Schäffer, Aug., Op. 104. **Deutsches Bannerlied:** »Erhebt euch rings, ihr deutschen Lande!« von Walther Mayer, für vierstimmigen Männerchor. 8.

Partitur $7\frac{1}{2}$ Ngr. Stimmen à $2\frac{1}{2}$ Ngr.

—— Dasselbe Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Schletterer, H. M., Op. 4. **Thürmerlied.** Gedicht von Em. Geibel, für Männerstimmen (Chor und Soli) mit Begleitung von Blasinstrumenten.

Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr.
Singstimmen 20 Ngr. (Tenor 1, 2. Bass 1, 2 à 5 Ngr.)
Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

---

[188] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ball-Scenen.

Ein Cyklus von Tänzen

für das Pianoforte

componirt von

Constantin Bürgel.

Op. 19.

Nr. 1. **Polonaise** $17\frac{1}{2}$ Ngr. Nr. 2. **Ländler** 10 Ngr. Nr. 3. **Polka** $12\frac{1}{2}$ Ngr. Nr. 4. **Walzer** $12\frac{1}{2}$ Ngr. Nr. 5. **Mazurka** $12\frac{1}{2}$ Ngr. Nr. 6. **Menuett** 10 Ngr. Nr. 7. **Galopp** $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 1 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 19. October 1870. **Nr. 42.** V. Jahrgang.

Zur Quintenfrage.

Von **H. Bellermann.**

(Zweiter Artikel.)

In Nr. 36 dieser Zeitung habe ich gezeigt, dass Quintenparallelen unter allen Umständen zu verwerfen seien und dass sie, wenn sie sich in den classischen Werken unserer grossen Vocalcomponisten einmal vorfinden, nur als ein Versehen des Componisten zu betrachten seien. Wie streng hierüber selbst noch die Instrumentalcomponisten des vorigen Jahrhunderts, welche alter Sitte gemäss gründliche Satzstudien gemacht hatten, dachten, beweist z. B. C. Ph. Em. Bach, welcher im zweiten Theile seiner »Kunst das Clavier zu spielen« S. 158 gerade solche heutzutage von Neueren erlaubte Quinten stark tadelt. Es heisst daselbst: »In folgendem Exempel, wo der Nonen- und Sextquintenaccord abwechseln, ist nur eine Lage, nämlich die, wo die None in der Unterstimme liegt, ohne Fehler zu gebrauchen«. (Unter »None in der Unterstimme« versteht Bach hier, dass die None in der tiefsten der drei über dem Bass zu setzenden Oberstimmen zu liegen kommt.)



Er fährt fort: »Die Quinten, welche in den zwei übrigen »Lagen (a und b) vorgehen, sie mögen auch noch so sehr »vertheidigt werden:

a. b. etc.

»sind und bleiben allezeit dem Ohr eckelhaft. Es ist »besser, wenn man die gute Lage nicht haben kann, dass »man bei $\frac{6}{5}$ die Sexte weglässet und dafür die doppelte »Terz nimmt« u. s. w. So spricht ein gewiegter Musiker, der nicht nur ein guter Clavierspieler war, sondern auch mit Sängern in stetem Verkehr lebte und dessen Kunst das Clavier zu spielen hauptsächlich in einer Unterweisung zu einem guten Accompagnement bestand. Marpurg, der zwar sehr reiche und umfassende Kenntnisse auf dem Gebiete der Musikgeschichte besass, aber nicht Fachmusiker war und der Praxis entfernter stand, vertritt schon die heutzutage ausgesprochene Ansicht, dass Quinten durch die Art der Stimmführung, namentlich durch dissonirende Intervalle, versteckt werden könnten, indem er in seinem Handbuch beim Generalbass, Theil II S. 97 also urtheilt: Zwischen Mittelstimmen könne man sie (nämlich obige Quinten) ziemlich vertragen; »die Dissonanz ersticket allhier den aus der Quintenfolge sonst in »die Ohren springenden Verdruss. Unterdessen ist es besser die drei obersten Stimmen anders zu setzen und die »Quinten vermittelst einer andern Lage in Quarten zu verwandeln.« — S. W. Dehn hält mit Recht (Harmonielehre S. 162 u. f.) Quintenparallelen für kunstwidrig, wenn ihm auch der Grund des Verbotes nicht klar ist, über welchen wir weiter unten sprechen werden. Er sagt daselbst: »Ueber den eigentlichen Grund des Verbotes paralleler »Quintenfortschreitungen ist von jeher und bis auf die »neueste Zeit sehr viel geschrieben und gestritten worden«. Die nun von ihm angeführten Ansichten von Gottfried Weber und Christianus Hugenius sind ganz unhaltbar und werden von Dehn in genügender Weise beurtheilt und widerlegt. Beide behaupten nämlich, dass der Hauptgrund des Verbotes paralleler Quinten darin liegen soll, dass sie eine Ungewissheit (?) in der Modulation verursachen. Der Grund ist ein viel einfacherer, wie sich weiter unten zeigen wird. Dehn fährt darauf so fort: »Es »würde ganz überflüssig sein, alle ähnlichen Gründe für »das Verbot der Quintenparallelen aufzustellen und ihre »Haltbarkeit zu untersuchen. Es muss dem Lernenden genug sein, dass die anerkanntesten Meister die Vermeidung »dieser Parallelen immer berücksichtigt haben, dass der »Regel also eine allgemeine Kunstobservanz zu »Grunde liegt. Wenn nun auch hier und dort in Meisterwerken einmal verbotene Quinten verkommen, so dürfen »solche Ausnahmen von der allgemeinen Regel nicht so »angesehen werden, als gebe die Autorität eines Bach, »Mozart, Haydn u. s. w. dem Lernenden die Befugniss, »ganz nach Belieben von der Regel abzuweichen und verbotene Quinten zu machen. Zu solchen Versuchen lasse »er sich nicht eher verleiten, als bis er überhaupt wie einer »der genannten Meister schreiben kann, und dann wird er

»es schon unterlassen, die auffallenden und seltenen Ausnahmen von der Regel nachzuahmen. Unter keiner Bedingung aber darf man sich auf Beispiele solcher Componisten berufen wollen, deren Autorität nur eine eingebildete, keine allgemein anerkannte ist«. Diese letzte Bemerkung ist durchaus wichtig und richtig; unsere heutigen Componisten, die mit wenigen Ausnahmen nachgewiesenermaassen keine gründlichen Satzstudien mehr gemacht und in Folge dessen mit der Tradition gebrochen haben, sind hier natürlich nicht maassgebend. Denn das schlimmste, was ein Künstler thun kann, ist, wenn er mit der Tradition bricht und die überlieferten Kunstgesetze unberücksichtigt lässt, d. h. nicht eines ernsten Studiums werth hält, Gesetze, unter deren Beobachtung die erhabensten Kunstwerke entstanden sind und welche ihr Vorhandensein dem Nachdenken und dem feinen Gefühle der ausgezeichnetsten und befähigtesten Künstler verdanken. In der Anmerkung heisst es dann bei Dehn S. 164 weiter: »Solche Componisten kennen entweder die Regeln nicht, »oder sie sind zu ungeschickt, um sich in den Grenzen der »Regeln bewegen zu können, oder endlich, sie sind unverschämt genug, ihr grundloses Abweichen von der Regel »für ein mit ihrer Stellung verbundenes Vorrecht oder gar »für eine Genialität ausgeben zu wollen«. Soweit sind die Dehn'schen Auseinandersetzungen ganz vortrefflich; mit einem Male springt er jedoch von seiner so gut vertheidigten Meinung ab und sagt: »Allerdings kann mitunter »eine Ausnahme von der Regel stattfinden, und die Geschicklichkeit, womit solche Ausnahmen angebracht werden, zeugt oft von einem sehr feinen Geschmacke«. Ich bin durchaus anderer Meinung, wie ich in Nr. 36 wiederholt ausgesprochen habe; es kann wohl bei einer Quintenparallele eine im übrigen angenehme Harmonie zu Tage treten, aber immer nur dann, wenn dem Hörer der Fehler, nämlich die Quintenparallele selbst, verborgen bleibt. Die Quinten als solche sind, wie Em. Bach sagt, ekelhaft, und die Sänger empfinden sie trotz des folgenden Citates bei Dehn. »Selbst die strengsten Theoretiker gestatten »Ausnahmen, unter andern sagt schon Berardi in seinem »Werke: *Il Perchè Musicale overo Staffetta armonica* (Bologna 1693 S. 29) vom Cifra, einem Schüler des Nanino »und Palestrina, also der strengen römischen Schule: »*Soleva dire, che amava più tosto di lasciar correre le due* »*quinte in un passo da Maestro, che salvarle con pregiu*»*dizio della tessitura*«. (Er pflegte zu sagen, dass er es lieber vorzöge die beiden Quinten in einem Meistersatze durchlaufen zu lassen, als sie mit Nachtheil des [harmonischen] Gewebes zu verbessern.) *)

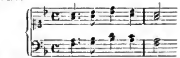
Der Grund, wesswegen man Quintenparallelen in einem aus selbständigen Stimmen zusammengefügten Satze nicht dulden kann, ist derselbe, wie bei der Octave. Bei beiden Intervallen liegt die Nothwendigkeit ihres Verbotes in der Eigenschaft ihres Consonirens selbst, d. h. bei beiden vermischen sich ihre Töne so vollkommen mit einander, dass, wenn zwei Stimmen in Octaven- oder Quintenparallelen einhergehen, wir die Verschiedenheit zweier solcher Stimmen nicht mehr in befriedigender oder genügender Weise mit dem Ohre wahrzunehmen im Stande sind. Die Octave verhält sich bekanntlich wie 1 : 2, die Quinte wie 2 : 3. Man lasse z. B. auf einer Orgel einmal eine reine (d. h. untemperirte, wirklich im Verhältniss 2 : 3 stehende) Quinte anschlagen und einige Zeit hindurch aushalten, so wird man sich, namentlich wenn der tiefere Ton naturgemäss ein wenig stärker als der höhere erklingt, von der vollkommenen Consonanz der Quinte bald überzeugen; und nun lasse man sprung- oder stufenweise einige solcher zweistimmiger Quinten in demselben Verhältniss folgen, und man wird kaum noch eine Zweistimmigkeit wahrnehmen können. Das folgende Verhältniss 3 : 4 ist schon um so viel complicirter, dass es eine vollkommene Verschmelzung und Vermischung der Töne nicht mehr hervorbringt, — wir hören daher die Umkehrung der Quinte, die Quarte, sehr gern in parallelen Fortschreitungen:



Da die Octave genau denselben Ton, nur in verändertem Maassstabe wiedergiebt, so ist sie natürlich im Unisono und bei einer beabsichtigten Verdopplung der Stimmen, wie z. B. im Orchester oder in der Begleitung der Singstimmen durchs Orchester, sehr wohl möglich und mit gutem Erfolg von den bedeutendsten Componisten vorgeschrieben worden. *) Bei der Quinte geht dies aber nicht an, weil wir durch sie in der That eine andere Stufe der Leiter erhalten, also von einer Verdopplung einer Melodie durch sie nicht die Rede sein kann. **) Ist nun auf der einen Seite die Anwendung der Octaven sehr wohl erlaubt und unter Umständen sogar geboten und angenehm klingend, so ist auf der andern Seite jedoch da, wo es sich um eine Führung obligater Stimmen, wie im reinen Vocalsatze, handelt, ihre Wirkung desto unangenehmer: es wird durch sie eben da, wo man eine wirklich verschiedene Bewegung der Stimmen wahrzunehmen verlangt, diese Verschiedenheit in einem noch weit höheren Grade aufgehoben, als durch eine Quintenparallele. Und dies ist auch offenbar der Grund, wesshalb wir in den

*) Dehn schliesst aus dieser Stelle offenbar zu viel, wenn er behauptet, »dass eine ausnahmsweise angebrachte Quinte oft von dem sehr feinen Geschmacke des Componisten zeuge«. Berardi will nur sagen: wenn einmal eine Quinte bei sonst ausnehmender Schönheit eines Satzes durchgelaufen ist, so mag sie stehen bleiben, wenn sie sich nicht anders verbessern lässt, als dass man gewisse Schönheiten des Satzes opfert, und dies ist auch die Ansicht des Cifra gewesen. Mit Recht kann man dies z. B. von jener Stelle im Josua sagen, welche ich in Nr. 36 angeführt habe, wo der Gang im Alt und Tenor melodisch so charakteristisch und ausdrucksvoll ist, dass man keine von beiden (am wenigsten den Tenor mit seinen Sprüngen c $\overline{fis}$ g) geändert sehen möchte.

*) Die Singstimmen müssen, auch wenn sie vom Orchester begleitet werden, immer einen in sich fehlerfreien Satz bilden, die Instrumente können dann (natürlich abgesehen von denen, welche eine selbständige Begleitung übernehmen) entweder die Stimmen im Einklang verstärken oder theilweise eine Octave höher, also im 4-Fuss-Ton, mitspielen. Eine Eigenthümlichkeit der menschlichen Stimmen ist es aber, dass sie selbst unter einander solche Octavenverdopplungen nicht zulassen. Ein doppelt zweistimmiger Satz in dieser Weise z. B.



klingt gesungen immer hässlich, von Instrumenten ausgeführt oft sehr angenehm. Händel hat bisweilen, so z. B. im Samson in dem Philisterchore »Gott Dagon hat den Feind besiegt«, Verdopplungsoctaven, hier zwischen Tenor und Sopran. Die Wirkung ist zwar charakteristisch aber nicht schön.

**) Neuere Componisten machen vielleicht den Versuch nach Vorbild der Orgel auch im Orchester (durch Instrumente) eine Quinten-Mixtur einzuführen. In der heutigen Zeit ist ja Alles möglich!

Werken unserer grossen classischen Vocalcomponisten weit häufiger einmal einer durchgelaufenen Quintenparallele als einer Octavenparallele begegnen. Doch lassen sich auch von diesen letzteren einige Beispiele aufstellen:

Palestrina I. Nr. 36.

Tenor.

Bass.

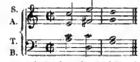
Dass in vorstehendem Beispiel die Octavenparallele nicht beabsichtigt ist, liegt auf der Hand; dieselbe ist durch die Theilung oder Ausschmückung der ursprünglich halben Note c im Alt in ein Viertel und zwei Achtel c *ha* entstanden; so schnell und kurz diese Octavenparallele aber auch dem Ohre vorübergeht, so klingt sie dennoch sehr hässlich. Ein anderes und zwar recht auffallendes Beispiel findet sich in Händel's Messias in dem Chore: »O du, die Wonne verkündet zu Zion«. Hier liegen die Octaven sogar in den beiden äusseren Stimmen, im Sopran und Bass.

S.
A.
T.
B.

Die Kunstpraxis kann also, wie wir in Nr. 36 und in den vorstehenden Zeilen gesehen haben, in keiner Weise parallele Quinten- und Octavenfortschreitungen zulassen. Die Schule aber, welche ein angehender Componist durchzumachen hat, ist selbst mit der Aufstellung dieses Verbotes noch nicht zufrieden, sondern richtet an den Schüler die noch viel strengere Forderung, dass er eine vollkommene Consonanz, also die beiden in Rede stehenden Intervalle, in einem harmonischen Gewebe nur durch die Gegen- und Seitenbewegung (niemals aber durch die gerade Bewegung) erreichen darf und bezeichnet alle durch die letzte Art der Bewegung erreichten Quinten und Octaven als verdeckte Quinten und Octaven, z. B.:

a. b. c. d. e.

Diese sogenannten verdeckten Quinten und Octaven, von denen ich des beschränkten Raumes wegen nur einige wenige Beispiele hersetzen konnte, sind im zweistimmigen Satze fast ganz*) zu vermeiden; sie kommen aber in allen guten Vocalwerken von der ältesten bis zur neuesten Zeit (von Palestrina bis Bach, Händel, Haydn, Mozart u. s. w.) in ungezählter Menge vor. Trotz dieser häufigen und sogar in vielen Fällen gebotenen Anwendung hat aber dennoch die Schule des Contrapunktes (d. h. des reinen Vocalsatzes) ein Recht und sogar die Pflicht, dem Schüler bei seinen Exercitien diese oft unbequeme Fessel anzulegen, da es in der That viele Fälle giebt, wo eine verdeckte vollkommene Consonanz schlecht, bisweilen ebenso schlecht wie eine wirkliche nackte Quinte oder Octave klingt und somit das Wesen des mehrstimmigen Satzes beeinträchtigt. Dass jene verdeckten Intervalle im zweistimmigen Satze kaum jemals zulässig sind und hier eine durch die gerade Bewegung erreichte Consonanz fast in allen Fällen die Zweistimmigkeit in der That augenblicklich äusserst leer erscheinen lässt (s. namentlich eben Beispiel d) wird wohl allgemein zugegeben. Es ist daher für den Schüler durchaus nothwendig, dass er diese Regel im zweistimmigen Satze auf das strengste beobachtet; aber auch wenn er bei seinen Studien den zweistimmigen Satz hinter sich hat und drei- und vierstimmige aussetzt, ist es für ihn von ungemeinem Vortheil, wenn er vorläufig bei der strengeren Regel verbleibt; denn er wird dadurch gezwungen stets der Bewegung der einzelnen Stimmen und ihrem Verhältniss zu einander die grösste Aufmerksamkeit zu schenken. Es ist für ihn diese dem Unkundigen zu streng scheinende Regel eben so wichtig, wie die, dass er sich bei seinen contrapunktischen Studien im Gebrauch der Dissonanzen (in Bezug auf Durchgang, Vorbereitung und Auflösung) streng den alten Gesetzen, wie wir sie aus den Meisterwerken des sechszehnten Jahrhunderts kennen gelernt haben, unterwirft, obwohl die heutige Musik in vielen Fällen das Recht zu einer grösseren Freiheit hat. Unserer Ansicht nach kann sich nur derjenige im freieren modernen Stile eine zweckmässige und richtige Behandlung der Dissonanzen aneignen, der zuvor während seiner Studienzeit sich den Gesetzen der Schule gefügt und hierdurch das Wesen jener Intervallenklasse genügend kennen gelernt hat. Denn man wird in der modernen Musik bisweilen durch Dinge überrascht, die kaum glaublich sind. In einer Messe (oder Requiem) von Rob. Schumann sah ich z. B. einen Nonenaccord mit der Septime auf der schlechten Taktzeit, in dieser Weise:



Ich will gern zugeben, dass die moderne Ausdrucksweise freiere Dissonanzen verlangt und auch die None unvorbereitet anwenden kann, gewiss! aber dann doch immer auf der betonten Taktzeit. Wer richtig contrapunktiren gelernt hat, kann einen solchen, das rhythmische Gefühl auf das unangenehmste berührenden Fehler nicht machen. — Und so ist es überall: die strenge Schule lässt ihre Uebungen in den Grenzen einer diatonischen Tonart machen, gestattet also nicht die Modulation in entferntere Tonarten, verbietet chromatische Uebergänge u. s. w. — und dennoch habe ich nur bei denjenigen vereinzelten Componisten unserer heutigen Zeit, welche jene strengen diatonischen Studien gemacht haben, eine wirkliche Sicherheit in der freieren Modulation und im chromatischen und enharmo-

*) Einzelne sind jedoch auch hier erlaubt, nämlich solche, wo die Verschiedenheit der Stimmen trotz der graden Bewegung genügend zu Tage treten kann:

hier geht bei + + das einfachere Verhältniss (die Octave) dem complicirteren (der Quinte) voraus. Dies nur vorläufig; auf einzelne Fälle werden wir weiter unten zu sprechen kommen.

nischen Stile gefunden.*) Ich erinnere hier nur an die wunderbar schönen und tief ausdrucksvollen Uebergänge, die sich in A. E. Grell's sechzehnstimmiger Messe,**) namentlich in dem Satze *Et homo factus est* mit dem *Crucifixus* finden. — Doch kehren wir nach diesen beiläufigen Bemerkungen über die Bedeutung der Schule***) zu unserm Thema zurück.

*) Hier sind noch viele Dinge anzuführen, die uns aber zu weit von unserm Gegenstande entfernen würden und in besonderen Artikeln zu besprechen sein dürften. Die eben angedeutete Sicherheit in der Modulation wird beim Studium des strengen Contrapunkts z. B. dadurch erreicht, dass der Schüler innerhalb einer diatonischen Tonleiter (bestehe sie nun aus den Tönen von C-dur, oder irgend einer anderen transponirten Tonart) nicht nur die Dur- und Moll-Cadenz erlernt, sondern auch die der anderen Octavengattungen oder sogenannten Kirchentöne. Unsere heutigen Componisten gehen fast immer, wenn sie (z. B. in C-dur) auf anderen Stufen als auf c und a cadenziren in eine fremde Tonart (Transpositionsleiter) über, während der streng gebildete Musiker auch bei den Schlüssen auf *d* (dorisch), *e* (phrygisch), *f* (lydisch), *g* (mixolydisch) in der Tonart bleibt und so diese eine Tonart ungemein mannigfaltig ausbauen kann. Geht er dann einmal in eine entferntere über, so ist er sich auch seiner Wirkung bewusst. Das fortwährende oft planlose Verlassen der Tonart und das Hin- und Hermoduliren von einer in die andere macht wohl den Eindruck des Unruhigen, ist aber trotzdem monoton und charakterlos, wie man dies in genügender Weise an der Spohr'schen Musik wahrnehmen kann.

**) *Missa solemnis senis denis vocibus decantanda auctore* Eduardo Grell. Berlin 1883 bei Bote und Bock.

***) Was die Bedeutung der Schule betrifft, so kann ich nicht umhin noch hinzuzufügen, dass heutige Musiker sogar die Uebungen der Fux'schen Gattungen für überflüssig halten. Herr W. Oppel verwirft dieselben z. B. aus dem Grunde, weil er noch niemals gefunden hatte, dass Palestrina auch nur acht Takte hintereinander sich in einer dieser Gattungen bewegte. (!) Es ist in der That merkwürdig, wie leicht man sich heutzutage das Studium der Composition vorstellt, namentlich im Verhältniss zum Instrumentenspiel; von einem angehenden Clavierspieler werden Jahre lang täglich Fingerübungen (oft auf stummen Claviaturen!!) verlangt, dass es aber Uebungen geben muss, durch welche der Schüler alle möglichen Tonverbindungen innerhalb vorgeschriebener Grenzen kennen lernt und welche seinen musikalischen Verstand und sein Combinationsvermögen schärfen, sieht man freilich nicht ein.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Ueber Gesangskunst und Kunstgesang. Eine populäre Abhandlung von **Gotthold Carlberg.** Wien, Pest, Leipzig. Hartleben's Verlag. 1870. 88 Seiten in 8.

Was hier in einer populären Abhandlung zusammengefasst ist, war ursprünglich für Vorlesungen niedergeschrieben. Jene Vorlesungen hatten zur grösseren Hälfte Laien als Zuhörer, also wird man hier nicht weit eingehende Untersuchungen erwarten. Doch ist des Verfassers Absicht, »in grossen Umrissen« zu zeigen, »wie die menschliche Stimme von ihrer naturalen Anlage zum Kunstgesange vorbereitet werden müsse, wie nach und nach die Schlacken des Organs abgelöst werden, bis zuletzt das edle Metall zurückbleibt«. Möchte er nur einsehen, dass das alles mit einem »populären Gewande« blitzwenig zu thun hat. Alle technischen Kunstübungen und Wissenschaften sind anti-popular, denn ihren Kern erfasst man nur durch Studium und Uebung. Man kann wohl zu »Laien« einiges darüber sprechen, und ohne Frage ist es gut, über die Hauptpunkte in gemeinverständlicher Sprache richtige Ansichten zu verbreiten. Soweit der Verfasser dies zu thun beabsichtigt, hat er unsern Beifall.

Ueber seine Autoritäten sagt er: »Ich stütze mich bei meinen Vorlesungen auf die Theorien des Königs der Bassisten, Luigi Lablache, seines Freundes Bagioli, der mein Meister war, auf die Methoden Marco Bordogni's, Manuele Garcia's und anderer Capacitäten, und auf meine eigenen praktischen Erfahrungen, die ich während einer zwölfjährigen Thätigkeit reichlich zu sammeln mich beeifert habe«. (S. 8.) Dagegen hält er nicht viel von den gegenwärtig in Wien fungirenden Gesangskünstlern, denn er schreibt gleich nachher: »Es ist eine falsche Ansicht, wenn man glaubt, dass man eine Stimme schaffen kann. Diese gottesähnliche Kraft schreiben sich Gesangsmeister, und namentlich einige der Herren Wiener Gesangs-Professoren zu. Das ist entweder Selbsttäuschung, oder zur Täuschung Anderer berechnet«. (S. 9.) Weil der Herr Verfasser nun von Brünn nach Wien übersiedelte, so wollen wir hoffen, dass es ihm gelingen werde, auf jenem grösseren Gebiete besseren Grundsätzen Geltung zu verschaffen.

Dass Rossini auf die Frage, was zum Gesange nothwendig sei, geantwortet habe: »Drei Dinge! erstens Stimme — zweitens Stimme — drittens Stimme«, zieht er in Zweifel, und mit Recht, denn ein Rossini wusste als Italiener zu gut, was die Kunst des Gesanges selbst noch mit einem kleinen Rest von Stimme vermag, und ungläubig vernahm er die Berichte über deutsche und andere nichtitalienische Sangesberühmtheiten, weil er von vorn herein überzeugt war, dass ihrer Stimme die künstlerische Ausbildung fehle. Dies ging so weit, dass er selbst, als er die Lind zum ersten Male hörte (es war in seiner Villa bei Paris, und sie hatte sich eine der schwierigsten Arien von Rossini ausgewählt) unmittelbar vor dem Beginn ihres Gesanges höchst eigenthümlich lächelte — ein Mienenspiel, welches allerdings bald dem des höchsten Erstaunens Platz machte. Also Rossini hat solches gewiss nicht gesagt, wenigstens nicht in dem Sinne, welchen man gewöhnlich damit verbindet.

»Die menschlichen Stimmen sind *par la grâce de Dieu*, nicht aber *par la volonté du maître*. Darum verwahre man sich gegen die irrige Ansicht, ein Meister sei im Stande, eine Stimme zu schaffen. Eine Stimme, noch so klein, kann gebildet werden und bei einer vorsichtigen Behandlung zu einem breiten mächtigen Organe anwachsen« — Selbst diese letztere Aussicht dürfte die von der Natur gesetzten Grenzen überspringen. Uns wenigstens ist nicht bekannt, dass sich jemals eine wirklich »kleine« Stimme zu einem mächtigen Organe ausgebildet hätte, eben in Folge einer vorsichtigen Behandlung des Singmeisters. Es kommt allerdings vor, dass Stimmen in ihrer Wirkung gleichsam über ihr Gebiet hinübergreifen durch die vereinte Kraft geistiger und stimmlicher Mittel. Aber solche Stimmen sind dann nicht mehr klein zu nennen, und sie sind — eine gute Schule natürlich unter allen Umständen vorausgesetzt — im letzten Grunde doch lediglich das Resultat geistiger Begabung und vollkommener Bewältigung der vorliegenden Kunstaufgaben durch unablässiges Privatstudium. Die eigentlich grossen, vollzähligen, von der gütigen Natur gleichsam fertig zur Welt gebrachten Stimmen haben zwar bei dem Sänger wie bei dem Redner immer den augenblicklichen Vortheil über die Menge voraus, aber die wahrhaft gediegenen, wenn auch weniger glänzenden Stimmen behalten doch schliesslich das Feld. Neuere Beispiele sind J. Lind und Jul. Stockhausen.

Es scheint uns sehr nützlich, wenn der Verfasser mehr von dieser Seite in seinen Gegenstand eingedrungen wäre und ihn so in einem Gesammtbilde der Thätigkeit eines achten Sängers beleuchtet hätte. Die Kunst, auch die Kunstlehre, hat eine populäre Seite; es ist diejenige, welche sich an die Erscheinung, an das künstlerische Beispiel hält. Der Verfasser geht eigentlich mehr auf Technicalien ein, als uns nothwendig scheint, denn wer solche Dinge lernen will, dem ist mit diesen Aphorismen doch nicht gedient, nicht einmal zu Anfängen, und wer sie nicht lernen will, der wird damit nur gelangweilt, um das Gelesene sofort wieder zu vergessen. Es ist übrigens anzuerkennen, dass der Herr Verfasser sich in allen Fragen bemüht, eine vernünftige Mittelstrasse einzuhalten und Anfängern und

Anfängerinnen, namentlich aber den erwartungsvollen Verwandten und der Frau Mutter einer angehenden Sängerin, gute Rathschläge zu ertheilen. Die Hauptsache bleibt allerdings immer, dies an irgend einem Orte durch praktische Lehrthätigkeit zu thun, denn — das viele Schreiben über Gesangsbildung, welches namentlich in Deutschland Mode ist, dürfte im Grossen und Ganzen ein entbehrlicher Luxus sein.

Sodann möchten wir wünschen, dass die Schriftsteller über Gesang das Gebiet noch mehr umfassten, als bisher der Fall ist; die Darstellung wird um so belebender und das Urtheil gewinnt an Festigkeit. Ein Beispiel. Bei den Registern sagt Herr Carlberg: »Die **Bassstimmen** sind am einfachsten zu behandeln. Man bildet diese Stimmen nach Einem Register, dem Brustregister. Die Töne in dem ganzen Umfange der Stimme treten in diesem Register auf und werden darnach behandelt. Streng genommen haben auch die **Baritons** nur über dieses Eine Register zu verfügen. Doch hat man es für gut befunden, in der neueren Zeit, wo die Opern-Componisten dem Bariton hochliegende Aufgaben zutheilten, eine neue Klangfarbe für sie zu creiren, ursprünglich wohl nur, um nicht die Ausdauer des Organs auf eine zu harte Probe zu stellen. In Frankreich, wo sehr hohe Baritonisten mit dieser Klangfarbe ihre Heimath haben, nennt man dieselbe ‚Kopfregister', und in der That haben derartige Sänger eine staunenswerthe Höhe, nur mit der Kopfstimme erreichbar. Wenn wir beispielsweise die Partie des Zampa betrachten, wie Herold sie geschrieben, so kann man sich einen Begriff von der Höhe machen, welche französische Baritonisten mittelst Kopfstimme zu erreichen im Stande sind, denn die Partie beherrscht $2\frac{1}{2}$ Octaven«. (S. 22.) Was ist nun dies, sowie die *voix mixte* bei den Tenoren (welcher Roger, wie der Verfasser sagt, seine gesanglichen Erfolge hauptsächlich zu danken hat), was ist dies anders als das uralte »Falsetto«, nach welchem einst sogar eine ganze Sängerklasse benannt wurde? Und wenn wir dem Verfasser sagen, dass dieses Falsett schon früher hauptsächlich in Nordfrankreich und England am allgemeinsten im Gebrauche war, so erklären sich die angegebenen Erscheinungen sehr einfach. Die Kopfstimme ist also nicht im mindesten neueren Ursprungs. Ueber dieses Capitel liesse sich viel Nützliches sagen. Berührt es doch den Punkt, wo alte und neue, kirchliche und weltliche Gesangskunst sich die Hand reicht.

(Schluss folgt.)

Musikalisches aus dem Briefwechsel
von **Mary Granville.**

(Fortsetzung.)

(1756, Jan. 31.) Bruder Bernard ist sehr glücklich: er hat eine Orgel gekauft, welche sich als ganz vorzüglich bewährt; gesehen habe ich sie noch nicht. (Die Herausgeberin setzt hinzu: »Diese Orgel wurde von dem sogenannten ‚Father Smith' gebaut und befindet sich noch jetzt im Besitz der Erben Granville's. Händel hatte sie für seinen Freund ausgewählt [d. h. dem Orgelbauer die Disposition gegeben] und spielte oft darauf in Calvich«. Weil er erblindet war und überhaupt nur noch drei Jahre lebte, dürfte er nicht mehr oft die Reise nach Calvich unternommen haben.)

(27. März.) Den Mittwoch brachte ich bei Frau Donnellan zu statt nach »Israel in Aegypten« zu gehen. Aber schlechter Tausch! Da waren Frau Montague, Frau Gosling und zwei oder drei Kaffeeschwestern, ich hätte lieber in das Oratorium gehen sollen. Gestern Abend war ich im Judas Makkabäus, es war herrlich und sehr besucht; Israel in Aegypten zog nicht, es ist für gewöhnliche Ohren zu feierlich.

(1. April.) Das Oratorium gestern Abend war reizend und sehr besucht, obgleich am selben Abend in Norfolk house zu Ehren des Herzogs von Cumberland ein Ball stattfand, ausserdem Gesellschaft bei Lady Townshend und Concert bei Lady Cowper war. Wir werden im Ganzen nur noch drei Oratorien-Aufführungen haben; ich hoffe sie alle zu besuchen, ich habe nur eine einzige versäumt, um einen Nachmittag bei Frau Donnellan zu sein. Das Oratorium gestern Abend war Jephtha; ich hörte es zum ersten mal und halte es für sehr schön, doch auch für sehr verschieden von allen seinen andern. An der einen Seite neben mir sass der Lord Oberrichter Ryder, an der andern der Generalprocurator (*attorney general*) Murray.

(1756, April 6.) Vanneschi hat gegen die Mingotti eine Oper errichtet, und Frau Lane sagt, sie will auch jede Nacht in ihrer eignen Behausung Opern haben!

(12. Dec.) Ich versprach Frau Donnellan bei ihr vorzusprechen und Herrn Händel zu treffen, was ich auch that; er war nicht in besserer Stimmung als ich selber, aber sein Spiel ist **stets** entzückend.

(1758, Febr. 11.) Mein Mann gab an Sally ein Billet zu dem Oratorium »Sieg der Zeit und Wahrheit« für gestern Abend und wir gingen zusammen, aber es erfreute mich nicht wie gewöhnlich. Ich glaube der Fehler lag in meiner närrischen Stimmung; denn die Sänger waren dieselben wie im vorigen Jahr, nur statt der Passarini war da eine neue Sängerin, die sich aber so schüchtern benahm, dass ich wirklich nicht sagen kann, ob sie gut oder schlecht singt.

(8. Aug. Aus Mount Panther.) Am Sonnabend ass ich bei Bayly's und war erstaunt dort die Sängerin Frau Arne (die frühere Miss Young) zu finden; sie haben dieselbe ins Haus genommen, um ihrer Tochter Singunterricht zu geben; sie wurde Herrn Bayly empfohlen von Frau Berkeley, und zwar als ein Gegenstand des Mitleids. Sie sieht auch sehr gedrückt aus, und ich hoffe, sie macht sich hier so nützlich wie Bayly's erwarten. Sie ist von einem schlechten Mann hart behandelt*) und würde verhungert sein, wenn nicht barmherzige Menschen sich ihrer angenommen hätten. Sie benimmt sich sehr gut, und obwohl ihre Stimme die Jugendblüthe verlor wie ihr Gesicht, singt sie doch noch gut; sie wurde gut erzogen von Geminiani und Händel**), und wäre sie weniger nachlässig im Studium gewesen, so würde sie eine reizende Sängerin geworden sein. Herr Bayly spielt die Violine, der Pfarrer auf seinem Gut die Flöte; Frau Arne und Fräulein Bayly singen, und ein kleines Mädchen von neun Jahren begleitet erstaunlich gut auf dem Clavier — sie ist eine Nichte von Frau Arne; das Geschlecht der Young's besteht wirklich aus gebornen Sängerinnen und Musikantinnen. Es ist höchst angenehm, eine solche Unterhaltung in seiner Macht zu haben, die man sich verschaffen kann so oft es beliebt. Bayly's Haus ist keine Viertelstunde von uns entfernt und ein sehr angenehmer Spaziergang.

(30. Dec., Delville.) Ich glaube ich habe Dir noch niemals etwas gesagt über eine musikalische Gesellschaft, die im verflossenen Jahre in Dublin entstand. Die Aufführenden bestehen sämmtlich aus Gentlemen und Ladies***). Lord Mornington†) ist Präsident, Herr Cane O'Hara Vicepräsident; Lady Tyrone

*) **Augustine Arne**, später Dr. Arne, der Componist von »*Rule Britannia*« und vielen anderen Werken, die noch lange dauern werden, der bedeutendste englische Musiker seiner Zeit, ein hochstrebender, aber nie die höchste Höhe erreichender Künstler, daher missmuthig und verbissen. Seine böse Laune richtete sich wohl zunächst gegen seine Frau, die früher angebetete, wegen ihrer Schönheit und ihrer Stimme gleichmässig bewunderte Miss Young.

**) Sie sang viele Partien in Händel's Oratorien; aber von Geminiani kann sie weit weniger gelernt haben, als von Arne, mit welchem sie von früh auf concertirte und der ein guter Lehrmeister war. In obigem Briefe wird dies aus Parteilichkeit verschwiegen.

***) d. h. aus lauter Musikliebhabern der vornehmen Stände mit Ausschluss aller Musiker von Profession.

†) Ein bekannter Musikfreund, der viele, besonders religiöse Compositionen hinterlassen hat.

ist Vorsteherin, sie sendet eine andere Dame, welche bei den jungen Fräuleins, die im Orchester singen, die Aussicht führt. Die Versammlungen werden in einem der Räume gehalten, die für die Wohlthätigkeitsmusik gebaut wurden.*) Die Herren allein subscribiren und werden durch Ballot gewählt; der sich ergebende Gewinn wird zu Darlehen an arme Geschäftsleute verwandet. Ich war einmal dort, es war ein öffentlicher Abend, wie sie deren monatlich einmal veranstalten, es war eine glänzende Versammlung von Damen, die eine noch mehr aufgebauscht als die andere, gewiss ihrer dreihundert. Der italienische Geschmack herrscht dort zu sehr und raubt mir zum Theil das Vergnügen, welches ich sonst an ihren Aufführungen empfinden würde, denn diese sind besser als ich erwarten konnte. Die erste und am meisten beklatschte Sängerin ist eine Miss Stuart, eine vollkommene Mingotti, mit all ihren Trillern und Läufen, mit grosser Ruhe und Geschicklichkeit der Stimme. Herr Brownlow spielt den Flügel (*harpsichord*) reizend, er gab uns zwei Stücke zum besten, höchst sauber gespielt, aber lirum larum. Lord Mornington's Leistungen kennst Du. In jeder Woche findet eine Privatzusammenkunft statt, und jede der bei der Aufführung betheiligten Damen hat das Recht, zwei andere mitzubringen. Die Absicht ist gut, und ich freue mich, dass energische Kräfte zu ihrer Ausführung vorhanden sind; aber ich denke, Du und ich würden kein Feuer im December nöthig haben, wenn unsere Mary mit hinzu treten und vor einer solchen Versammlung singen könnte.

(1759, Delville 5. Mai.) Conrad's Verse über Hrn. Händel**) gefallen mir sehr; sie sind sehr hübsch und sehr richtig. Auch Delany gefallen sie sehr. Mein Geist fühlte sich gedrückt, als ich vernahm, dass jener grosse Meister der Töne nicht mehr ist, und ich werde jetzt noch weniger im Stande sein, eine andere Musik zu ertragen, als bisher schon der Fall war. Ich höre, er hat auch unserm Bruder Bernard seine Dankbarkeit und seine Achtung bewiesen indem er ihm einige von seinen Gemälden vermachte, denn er besass sehr gute Stücke.***) Ich glaube, als Bernard zuletzt an mich von Calwich schrieb, hatte er noch keine Nachricht von dem Vermächtniss; ich habe es von Frau Donnellan gehört, welcher Händel £ 50 vermachte. Ich möchte wissen, was für Gemälde es sind? Ich bin überzeugt, es hat Dir Freude gemacht von den Ehrenbezeigungen zu hören, welche die Geistlichkeit im Westminster ihm bei dem Begräbniss bereitete.

(6. Oct.) Ich glaube die Akademie unserer musikalischen Beaux und Belles wird diesen Winter glänzende Versammlungen zu wege bringen. Ich würde in der That sehr glücklich sein, wenn unsere Mary unter ihnen wäre, aber ich weiss nicht, ob Du wünschest, dass sie hier ihre Kräfte entfalten soll. Es ist doch eine zu öffentliche Geschichte, und so etwas muss jene sittige Schamhaftigkeit, die das Kennzeichen eines jungen Mädchens sein sollte, zu sehr zerstören; aber die Absicht ist eine gute und des guten Zweckes wegen muss man es unterstützen. — Gestern Morgen ging Delany mit mir, um eine Orgel zu besehen, die Herr Smith, ein sehr geschickter Mann und Musiker, gemacht hat; sie ist gerade von der Grösse, wie sie für die Nische einer Kapelle passen würde. Sie hat neun Register; zwei oder drei von ihnen sind rauh und unangenehm, aber die Flöte, Vox humana und Gedact sind sehr angenehm und diese sind diejenigen, welche ich nach meiner Ansicht allein gebrauchen werde. Dass das Werk fertig ist und sofort aufgestellt werden kann, wird uns wohl veranlassen, dasselbe zu kaufen, obgleich es in seiner Art nicht gerade vollkommen ist. Hast Du gute Hymnen- oder Psalmen-Sammlungen, für Orgel oder Clavier (*harpsichord*) ausgesetzt,*) bitte sende sie mir, denn ich denke mir, ich werde hier der Hauptorganist sein.

(1760, März 4.) Ist die Landestrauer [wegen des Ablebens des Königs Georg's II.] bei Euch allgemein? Hier sind wir alle höchst niedergeschlagen. Ich lege Trauerkleider an, wenn ich in die *grande monde* gehe, was gestern geschah wegen Geminiani's Concert; es war recht voll. Die Musik fing halb Acht an; sie machte mir ausserordentliches Vergnügen, denn es ist eine geistvolle Harmonie und ein freier Schwung der Phantasie darin, welche keiner andern Musik eigen ist (die unseres theuren Händel ausgenommen). Eins von seinen eignen Violinsolos spielte er wundervoll, wenn man bedenkt, dass er sechsundachtzig Jahre und einer seiner Finger verletzt ist. Die Süssigkeit der Melodie seines Geigentones, sein feiner und eleganter Geschmack, und die Vollkommenheit des Takt- und Tonhaltens entschädigen hinreichend für einige Mängel seines Spiels, welche durch die Schwäche seiner Hand verursacht werden; auch war es erstaunlich zu sehen, wie geschickt er noch mit jenen Passagen zurecht kam, die schon zu schwer für ihn waren, um sie noch mit dem Geiste herauszubringen, welchen er einstmals an solchen Stellen entfaltete. Im Ganzen war ich sehr vergnügt und befriedigt, obwohl es Mode ist, die Schultern zu ziehen und »Armer alter Mann!« zu rufen. »Haben Sie jemals einen solchen Schluss gehört? Gar kein Triller!« nebst impertinenten *etceteras*. Ihre Bemerkungen thaten mir weh. Die grossen Damen und ihre begleitenden Pairs waren so ungeduldig, zu ihren Kartenspielen und Tänzen zu kommen, dass man eine Botschaft an Geminiani sandte, er möge die musikalische Unterhaltung abkürzen! Ich war betroffen, dass das Concert nicht über eine Stunde währte; ich hätte mit Vergnügen noch drei weitere Stunden daran theilnehmen können. Geminiani habe ich eingeladen mich zu besuchen, und so hoffe ich, diese Musik auf die eine oder andere Art wieder zu hören. O wie sehr und wie oft habe ich Bruder Bernard herbeigewünscht!**)

---

*) wahrscheinlich in dem Musikhause in der Fischerstrasse, wo Händel den Messias zuerst aufführte.

**) d. h. auf Händel's Tod; er starb am 14. April 1759.

***) Händel überliess seinem vornehmen Freunde die beiden Gemälde wieder, welche derselbe ihm früher verehrt hatte, also sind Mary Granville's Worte nicht ganz zutreffend. Weil ihr Bruder ein so treuer Anhänger und Verehrer Händel's gewesen war, meinte sie, der verewigte Meister sei ihm Dankbarkeit (*gratitude*) schuldig. Echt aristokratisch!

*) d. h. Melodiesammlungen englischer Choräle mit bezifferten Bässen.

**) Dieser bedeutende Meister auf der Violine, als Musiker überhaupt eine hervorragende Gestalt der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, hätte ein besseres Schicksal verdient, als ihm hier bereitet wurde. In seinem Auftreten vor eine grössere Oeffentlichkeit war er überhaupt niemals recht glücklich gewesen, woran hauptsächlich seine eigne Unbeständigkeit die Schuld trug, er hielt nicht an demjenigen Theile der Kunst fest, zu welchem er gebildet und gleichsam geboren war, sondern schweifte von einem zum andern. Zwölf Jahre zuvor, als er den Erfolg der Händel'schen Oratorien wahrnahm und auch gern einen Haufen Geld an Einem Musikabend zu verdienen wünschte, im Jahre 1748, zeigte er in London ein »Concerto Spirituale« an, welches im Drurylane-Theater stattfinden und hauptsächlich aus italienischen Compositionen des 16. und 17. Jahrhunderts bestehen sollte, aus Werken, die zwar an sich von grosser künstlerischer Bedeutung waren, deren Autoren man aber in England kaum dem Namen nach kannte. Ueber das Concert und seinen Verlauf hat uns Hawkins einen Bericht hinterlassen. »Geminiani«, schreibt er, »war ein vollständiger Fremdling in der Kunst der Orchesterleitung, und hatte keine Vorstellung von der Arbeit und den Mühen, die nöthig waren, um Sängern die Aufführung einer Musik begreiflich zu machen, welche ihnen fremd war, noch von den verschiedenen Proben, die eine Darstellung solcher Art erforderte. Die Folge davon war, dass die Aufführung, weil die dazu engagirten Sänger in ihren Partien nicht fest waren, missrieth. Die näheren Umstände, unter denen jenes Unternehmen vor sich ging, waren nachstehende. Die Anzeigen hatten so viele Leute herbei gezogen, dass man es ein sehr gut gefülltes Haus nennen konnte; der Vorhang ging in die Höhe und offenbarte eine zahlreiche Sänger- und Orchesterschaar mit Geminiani an der Spitze. Als Ouverture wurde ein *Concerto grosso* von ihm in D-moll gespielt, dasselbe welches Walsh in der Sammlung

»*Select Harmony*« gedruckt hat, in welchem eine Fuge im Dreivierteltakt ist, vielleicht eine der feinsten Compositionen dieser Art. Dann folgte ein sehr grosser feierlicher Chor, welchem, da er von Personen ausgeführt wurde, die in Händel's Oratorien zu singen gewöhnt waren, sein Recht widerfuhr, aber als die Frauen, denen die Arien und Duette übertragen waren, sich erhoben um zu singen, waren sie nicht im Stande fortzufahren, und die ganze Compagnie war nach einigen Takten gezwungen aufzuhören. Die Zuhörerschaft, statt auf herkömmliche Weise ihren Zorn auszudrücken, schien vielmehr Geminiani zu bemitleiden und ihn als einen Mann zu betrachten, welcher seine Geisteskräfte überlebt hatte [er war damals 74 Jahre], aber dessen Verdienste zu gross waren um sie vergessen zu können: man sass ganz still bis die Musikbücher gewechselt waren, worauf die Aufführung mit eignen Compositionen des Concertgebers fortgesetzt wurde, das will sagen, mit verschiedenen Concerten aus seinem zweiten und dritten Opus und einem oder zwei Violinsolos, welche er trotz seines Alters in einer Weise ausführte, die noch jetzt manchem der damaligen Zuhörer in Erinnerung ist«. (*History of music*, V, 421—422.) Nach dieser Affaire begab er sich nach Paris, liess seine Werke dort graviren, weil der englische Notenstich ihm nicht elegant genug war, und sammelte Gemälde. Sieben oder acht Jahre später kehrte er nach London zurück. Zu Anfang des Jahres 1760« (nicht 1761 wie Hawkins S. 424 angiebt) »wandte er sich nach Irland und wurde hier von Herrn Mathew Dubourg, seinem früheren Schüler und damaligen Musikdirector der königlich irischen Hofmusik, sehr liebevoll aufgenommen. Dieser Mann war sein lebelang bereit gewesen, ihm stets Freundschaftsdienste zu erweisen, und es war nur eine kurze Zeit nach der Ankunft Geminiani's in Irland, dass Dubourg ihm den letzten Dienst dieser Art erweisen konnte. (Geminiani war immerhin noch 2½ Jahr in Irland.) Wie es scheint, hatte Geminiani manche Jahre daran gewandt, eine studirte Abhandlung über Musik auszuarbeiten, welche er zu publiciren gedachte; aber bald nach seiner Ankunft in Dublin wurde ihm dieselbe entwandt durch den Betrug eines Dienstmädchens, welche, wie man sagt, ihm nur desshalb empfohlen wurde, damit sie das Werk stehlen konnte. Es konnte später niemals wieder ausfindig gemacht werden. Die Grösse des Verlustes und seine Unfähigkeit, ihn zu ersetzen, machten einen tiefen Eindruck auf ihn, und man meint, dieses Ereigniss habe sein Ende beschleunigt; wenigstens überlebte er es nur kurze Zeit, denn der 17. September 1762 war sein letzter Tag.« (*History* V, 425.)

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Wien.** Die Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde werden in der bevorstehenden Saison von Herrn Hellmesberger dirigirt. Es finden vier regelmässige und zwei Extraconcerte statt. Das Programm der vier »ordentlichen« Concerte ist dieses. I: Hendel's Israel in Aegypten. II: Ouverture zu Athalia von Mendelssohn, der 13. Psalm von Liszt, und Beethoven's Ruinen von Athen. III: Deutsches Requiem von Brahms und Walpurgisnacht von Mendelssohn. IV: Symphonie von Haydn, Clavierconcert von Mozart und Magnificat von Bach. Von den beiden »ausserordentlichen« Concerten bringt das erste Schumann's Ballade vom Pagen und der Königstochter, dann Palestrina's *Stabat mater* und endlich Liszt's Mephisto-Walzer — diese Ungeheuerlichkeit ist also gewiss für den Fasching bestimmt! das andere findet in der Charwoche statt und wird die Matthäuspassion von Bach enthalten.

* **Berlin.** In der Singakademie wird jetzt zum Besten der im Felde verwundeten Krieger eine Aufführung des Judas Maccabäus vorbereitet. Die nächste Zeit wird uns ferner das Dettinger Te Deum und wahrscheinlich auch den Messias bringen. In Rücksicht auf die Aufführung dieser drei Händel'schen Meisterwerke hat der Vorstand es diesmal für gut befunden, in den Abonnements-Concerten des kommenden Winters kein weiteres Händel'sches Werk vorzuführen, sondern hat hierzu bestimmt: 1) Haydn's Schöpfung, 2) Grell's sechszehnstimmige Messe, 3) Mendelssohn's Elias. Ueber die Aufführung der Grell'schen Messe werden wir zu seiner Zeit einen ausführlichen Bericht geben, da dieses grosse Werk bis jetzt noch nicht in diesen Blättern besprochen ist.

* Im Pester Lloyd liest man: »Liszt will nach Rom in Folge der jüngsten Ereignisse nicht mehr zurückkehren, und bleibt ihm die Wahl zwischen Weimar, von wo er als Hofconcert- und Kammermusik-General-Director noch immer 2000 Thlr. jährlich bezieht, und seinem Vaterlande. Er wird bei uns bleiben, wenn der vorläufig hierfür noch nicht gewonnene ungarische Episcopal-Clerus sich dazu verstehen wird, Liszt unter dem von diesem proponirten Titel eines General-Directors der Römisch-katholischen Kirchenmusik Ungarns einen Jahresgehalt im Betrage von 4000 fl. zu garantiren«. Nach dieser Titelprobe zu urtheilen, scheint auch der gleich ungeheuerliche Weimarsche Titel von dem Träger s. Z. proponirt zu sein. Liszt ist ein Schlaukopf; grosse Titel ziehen grosse Summen magnetisch an, sind überdies auch schon an sich nicht zu verachten. Hoffentlich ist der ungarische Episcopal-Clerus erleuchtet genug, auf die genannte Proposition einzugehen. In Geldsachen sind allerdings die Ungarn nicht sehr gemüthlich.

* Die Sängerin Alboni sowie die Sänger Mario und Faure sind ebenfalls in London angelangt; natürlich auch noch manche andere von geringerer Bedeutung. Desgleichen Frau Viardot. Von letzterer, die ihren bleibenden Aufenthalt bisher in Baden-Baden hatte, berichten die Zeitungen, sie habe in Folge des Krieges ihr Vermögen gänzlich verloren und werde nun in London, wo bekanntlich ihr Bruder, der berühmte Gesanglehrer Garcia, seit länger als 30 Jahren thätig ist, durch Unterricht sich ihre Existenz sichern. Uns scheint diese Nachricht von der gänzlichen Einbusse ihres Vermögens wenig glaubhaft, da, wie die Wohnung, doch auch wohl ein Theil des Vermögens der hochgeschätzten Künstlerin sich in Deutschland befinden dürfte. Man weiss, dass die Vermögensverhältnisse der Sängerinnen ein Lieblingsthema klatschsüchtiger Zeitungen zu sein pflegen. So lasen wir zu Anfang dieses Jahres in einem amerikanischen Blatte aus Boston, Frau Jenny Lind-Goldschmidt habe in Folge der Verschwendung ihres Gatten ihr ganzes Vermögen eingebüsst und sich von London nach Paris gewandt, um dort sich und ihren Kindern durch Stundengeben das Dasein zu fristen!

* Der geschäftsführende Ausschuss des Deutschen Sängerbundes zu Dresden hatte nach vorheriger Befragung seiner einzelnen Mitglieder so ziemlich die Hälfte seines gesammten Bundesvermögens, nämlich den Betrag von 2000 Thalern in $4^{1}/_{2}$procentigen preussischen Staatspapieren, dem Bundes-Oberfeldherrn zur Unterstützung der hilfsbedürftigen Familien einberufener verwundeter oder gebliebener deutscher Krieger als patriotische Gabe des Deutschen Sängerbundes zur Verfügung gestellt. Hierauf ist folgendes von der Deutschen Allgemeinen Zeitung mitgetheilte königliche Dankschreiben aus dem damaligen Hauptquartiere zu Rheims ergangen: »Aus dem mir durch den Kanzler des norddeutschen Bundes vorgelegten Schreiben des geschäftsführenden Ausschusses vom 26. Aug. d. J. habe ich mit besonderem Wohlgefallen ersehen, dass der Deutsche Sängerbund zur Unterstützung der hilfsbedürftigen Familien einberufener verwundeter oder gebliebener deutscher Krieger die Summe von 2000 Thalern dargebracht hat. Indem ich dem Ausschusse für diese werkthätige Bekundung patriotischer Opferwilligkeit meinen Dank und meine Anerkennung hiemit ausspreche, benachrichtige ich denselben zugleich, dass ich die obige Summe der von mir genehmigten Stiftung für die Invaliden der verbündeten deutschen Heere und für die Kinder vor dem Feinde gefallener oder an ihren Wunden verstorbener deutscher Krieger überwiesen habe. Hauptquartier Rheims, 9. September 1870. Wilhelm«.

* **Nancy.** Im Kriege fehlt es nicht an Scenen, die das Ganze mehr als ein Fastnachtspiel, denn als eine furchtbar ernste Arbeit erscheinen lassen. Die französischen »Damen« tragen das ihre dazu bei. Auch an Musik fehlt es uns nicht; ein Harmonikaspieler zeigte sich hier im Café Stanislaus als ein Künstler auf seinem Instrumente und spielte dann und wann so ergreifend, dass die lärmende Gesellschaft für Momente vollständig verstummte. Die ersten Klänge gefielen jedoch der Mehrzahl nicht, man verlangte lustigere Weisen. »*La fille du régiment!*« verkündete der Künstler. Das wirkte schon zündender. Die Frauenzimmer sprangen auf, griffen salutirend an die Schläfe, trommelten auf den Tischen und sangen: »*Ma belle patrie*«. Donizetti genügte nicht lange, man verlangte Offenbach, aber sonderbar, der Mann, welcher in französischen Kneipen dieser Art sein Brot verdienen musste, war nicht im Stande, etwas von Offenbach zu spielen. »Können Sie denn die Marseillaise?« fragte ein Officier. »*Naturellement,*« war die Antwort. »Nun, so spielen Sie die Marseillaise.« — »Die Marseillaise! die Marseillaise!« rief Alles. »*Ah, la Marseillaise!*« war das Echo der Damen. Mächtig, in furchtbarem Hohne erscholl Rouget de Lisle's gewaltiges Kriegslied. Alles sang mit. Bei dem »*Le jour de gloire est arrivé*« lachten die Officiere, die Damen aber schwangen die Gläser und riefen: »*La gloire pour vous!*« Zwei Franzosen, die nicht weit von mir gesessen, verliessen zitternd vor Wuth das Local. »Alles stehlen sie uns,« rief der Eine, »Alles, selbst unsere Chansons!« Nach der Marseillaise kam der Cancan. »Eine Française, eine Française!« und »Platz! Platz!« Tische und Stühle wurden weggeräumt, und auch ohne Offenbach folgte ein Stück »*Vie parisienne*«. Mitten in dem tollsten Jubel kam zu einem der Aerzte die Meldung, dass ein Zug mit Kranken und Verwundeten angekommen sei und man seiner Hilfe auf dem Bahnhofe bedürfe. Ich ging mit ihm. Welch ein Contrast, der sich mir wenige Minuten später zeigte! — Auch ohne solche Scenen kann man wissen, dass ein Krieg (namentlich wenn er von längerer Dauer ist) die Rohheit befördert.

ANZEIGER.

[166] Demnächst erscheint in meinem Verlage:

Fest-Ouverture

für grosses Orchester

componirt von

Carl Reinecke.

Op. 105.

Partitur. Orchesterstimmen.
Clavier-Auszug zu vier Händen vom Componisten.

Zum ersten Male aufgeführt im Gewandhause zu Leipzig am 20. Octbr. 1870.

Leipzig, October 1870. *Robert Seitz.*

---

[167] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

HENRI PANOFKA.

Gesangs-A-B-C.

Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimme zum Gebrauch in Seminarien, Gesangschulen, Gymnasien und Instituten.

Pr. 25 Ngr. netto.

Abécédaire vocal.

Méthode préparatoire de Chant pour apprendre à émettre et à poser la voix.

Pr. 25 Ngr. netto.

Eingeführt an den Conservatorien zu Prag und Wien. Die Zweckmässigkeit dieses Werks wurde von den kaiserlichen Conservatorien in Paris, Toulouse, Metz und Lille anerkannt; ebenso von den Directoren der königlichen Conservatorien in Brüssel und Lüttich, den Herren Fétis und Doussoigne-Méhul, welche dasselbe auch in ihren Classen eingeführt haben.

Suite de l'Abécédaire vocal.

24

Vocalises progressives

dans l'Etendue d'une Octave et demie pour toutes les Voix, la Voix de Basse exceptée. (A son Elève la Princesse Sophie Ypsilanti.)

Cah. I. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. — **Cah. II. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.**

---

[168] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Acht Albumblätter

für das Pianoforte im leichten Style

von

Emil Krause.

Op. 46.

Preis 15 Ngr.

---

[169]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Beethoven, L. v., Concerte für Pianoforte und Orchester. Ausgabe für Pianoforte allein. **Roth cartonnirt.** 2 Thlr. 20 Ngr.

Chopin, F., Walzer für Violine mit Pianofortebegleitung. Bearbeitet von Ferd. David.
- Nr. 5. Op. 42. Asdur 20 Ngr.
- Nr. 6. Op. 64. Nr. 1. Desdur 12½ Ngr.
- Nr. 7. Op. 64. Nr. 2. Cismoll 15 Ngr.
- Nr. 8. Op. 64. Nr. 3. Asdur 12½ Ngr.

Gade, N. W., Op. 48. **Kalanus.** Dramatisches Gedicht von Carl Andersen, für Solo, Chor und Orchester.
- Partitur 6 Thlr.
- Orchesterstimmen 12 Thlr. 10 Ngr.
- Clavierauszug 4 Thlr.
- Solo- und Chorstimmen 2 Thlr. 5 Ngr.

Kewitzsch, Th., Op. 5. **Missa de Apostolis** ad quatuor voces mixtas. (Ohne Begleitung.) Partitur 20 Ngr.

Köhler, L., Op. 165. **Sonaten-Studien** für den Clavier-Unterricht. Heft 1. 1 Thlr.

Krause, A., Op. 22. **2 Instructive Sonaten** für das Pianoforte zu 4 Händen. Nr. 1. 25 Ngr. Nr. 2. 1 Thlr.

Meister, Alte, Sammlung werthvoller Clavierstücke des 17. und 18. Jahrhunderts, herausgegeben von E. Pauer. **Zweiter Band.**
- Nr. 31. **Bach, C. Ph. E.,** Le Xenophone. Sybille. La Complaisante. Les Langueurs tendres 7½ Ngr.
- Nr. 32. **Graun, C. H.,** Gigue. 7½ Ngr.
- Nr. 33. **Matielli, Giov. Ant.,** Gigue, Adagio und Allegro. 10 Ngr.
- Nr. 34. **Sarti, Giuseppe,** Allegro. 7½ Ngr.
- Nr. 35. **Grazioli, Giov. Battista,** Sonate Nr. 3 in Gdur. 10 Ngr.

Mozart, W. A., Phantasie für Clavier zu 4 Händen, componirt den 3. März 1791 zu Wien. Als »Orgelstück für eine Uhr«. Für das Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet von C. Reinecke. 20 Ngr.

Reinecke, C., Op. 45. **Ouverture** zu der Operette »Der vierjährige Posten«. Partitur 1 Thlr. 10 Ngr.

Scarlatti, Dom., Sonaten für Clavier. **Roth cartonnirt.** 3 Thlr.

Schule, die, der Technik. **Studiensammlung** für das Pfte. aus den bewährtesten Werken älterer u. neuerer Componisten. Gewählt, und progressiv geordnet von C. Reinecke. **Erster Band.** 1²/₃ Thlr.

Tours, B., Jugend-Album. Acht Charakterstücke für das Pianoforte zu 4 Händen. 2 Hefte à 25 Ngr.

---

[170] Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Dettinger

TE DEUM

von

Georg Friedrich Händel.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft.

Clavierauszug 18 Ngr. netto.

Chorstimmen: Sopran I, II; Alt, Tenor und Bass à 5 Ngr. netto.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 26. October 1870. **Nr. 43.** V. Jahrgang.

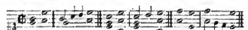
Zur Quintenfrage.

Von **H. Bellermann.**

(Zweiter Artikel.)

(Schluss.)

Das Verbot der verdeckten vollkommenen Consonanzen hat denselben Grund, wie das der wirklichen. Von den drei Bewegungen, welche zwei Stimmen zu einander nehmen können, lassen die Gegen- und Seiten-Bewegung die Verschiedenheit der Stimmen am deutlichsten hervortreten, so dass man bei diesen beiden Bewegungen schon im zweistimmigen Satz alle consonirenden Intervalle und somit auch die vollkommenen Consonanzen (etwa mit Ausnahme des Einklanges auf der guten Taktzeit und derjenigen Octave, welche die alten italienischen Componisten Battuta*) nannten) nach Belieben setzen kann. Die gerade Bewegung fordert dagegen zu grösserer Vorsicht auf, weil eben hier, wie bereits gesagt, die Verschiedenheit der Stimmen weniger stark hervortritt. Hier soll man nach der strengen Regel der Schule die vollkommenen Consonanzen ganz vermeiden: einmal weil eine solche nach einer unvollkommenen Consonanz bei gleicher Bewegung der Stimmen leer klingt, und zweitens auch, weil sich das Ohr einbildet, die Zwischenstufen der Leiter in derjenigen Stimme, welche einen Sprung macht, wahrzunehmen, so dass dadurch der Eindruck der wirklichen Quinten und Octaven hervorgerufen wird, **) z. B.:



Aber auch bei den verdeckten vollkommenen Consonanzen müssen wir einen Unterschied zwischen Quinten und Octaven machen. Die letzteren sind, da sie vollkommener als jene consoniren, auch im drei- und vierstimmigen Satze mehr zu vermeiden und namentlich in dem Falle fast gänzlich, dass der in die Octave zu machende Sprung in einer der Oberstimmen liegt und auf den guten Takttheil fällt:

Liegt der Sprung in der Unterstimme, so ist die Wirkung besser, und derselbe in den Cadenzen sogar meist nothwendig:



Die verdeckten Quinten sind fast ohne Ausnahme alle zu gestatten, namentlich dann immer, wenn der Satz aus vollen Dreiklängen und Sextenaccorden besteht, z. B. im einfachen vierstimmigen Choralsatz, oder (um ein Beispiel eines classischen Componisten anzuführen) in dem Anfang des bekannten *Stabat mater* von Palestrina. Je vielstimmiger der Satz ist, desto schwieriger ist es, verdeckte Quinten und Octaven zu vermeiden; in diesem Falle verlieren sie aber auch ihre schlechte Wirkung mehr und mehr und sind im wirklich polyphonen (z. B. sechzehnstimmigen) Satz durchaus zulässig.

Die schlimmeren Quinten und Octaven, die man ebenfalls mit dem Namen »verdeckte« bezeichnen muss, sind jedoch diejenigen, welche wiederholt auf dem guten Takttheil stehen und nur durch eine Zwischennote von einander getrennt werden:



Die Quinten bei a. sind selbstverständlich ganz schlecht und unter allen Umständen zu vermeiden; die bei b. sind

*) Vergl. H. Bellermann, der Contrapunkt, Berlin 1862, S. 65.

**) So erklärt Fux die Sache, wobei er sogar die Folge von Octave und Quinte bei zwei Stimmen nicht zulässig findet. Es heisst *grad. ad parn.* (S. 69 bei Mizler): Joseph Damit ich inskünftige diese Regel (die vollkommenen Consonanzen nicht in gerader Bewegung zu setzen) mit mehrerer Aufmerksamkeit beobachte, ... bitte ich mir aus zu erklären, warum es nicht erlaubet ist, von einer unvollkommenen Consonanz in eine vollkommene in der geraden Bewegung zu gehen? denn die Sache scheint nicht von besonderer Wichtigkeit zu sein. Aloysius: Ich will es sagen; weil in diesem Falle zwei Quinten unmittelbar auf einander folgen, wovon die eine öffentlich, die andere verdeckt ist. Die letzte will ich durch Einschaltung der dazwischen liegenden Töne (*per diminutionem*) in einem Exempel deutlich zeigen:

..... Man kann auch hieraus schliessen, dass von den Gesetzgebern einer jeden Kunst nichts vergeblich, und nichts, das nicht in der Vernunft gegründet wäre, geordnet sei. Joseph Ich sehe es, und verwundre mich.

bisweilen zulässig, nämlich dann, wenn die Wendung sich nicht wie im Beispiel h. wiederholt, sondern die Stimmen etwa in dieser Weise weitergehen:

auch darf die Quinte wiederholentlich auf dem guten Takttheil stehen, wenn die Noten wie in dem folgenden Beispiel syncopirt werden:

Alle Regeln laufen darauf hinaus, dass die Stimmen so geführt werden, dass man thatsächlich die Verschiedenheit derselben wahrnehmen kann und dass nicht zwei durch Gleichheit der Bewegung und zu grosse Consonanz sich gegenseitig aufheben. Alle einzelnen Fälle hier aufzählen zu wollen, ist unmöglich; es genügt, wenn das Princip, nach welchem zu verfahren, festgestellt ist. Sicherheit im Urtheil giebt nur die Schule und zwar allein jene Schule des sogenannten strengen Contrapunkts, welche den Schüler von vornherein anhält neben einander laufende melodisch geführte Stimmen zu hören und zu schreiben, nicht Accorde. Die letzteren sind erst eine Folge des Contrapunkts, daher eine Accorden- (Harmonie- oder Generalbass-) Lehre wohl ganz zweckmässig nach den contrapunktischen Studien durchzunehmen ist, wenn sich der Schüler bereits Sicherheit in der Stimmführung erworben hat. Ein bedeutender Theil dieser Accordenlehre ist aber dann dem Schüler durch den Contrapunkt schon von selbst geläufig, namentlich dadurch, dass er es gelernt hat auf den verschiedenen Tönen richtige Cadenzen zu bilden; ferner durch die Lehre vom Trugschluss u. s. w.

Nachdem ich in dem Vorstehenden meine Ansichten in der Kürze über Octaven- und Quintenparallelen und was damit zusammenhängt ausgesprochen habe, will ich nun noch mit wenigen Worten der Erwiderung des Herrn W. Oppel in Nr. 38 d. Ztg. gedenken. Zunächst kann ich demselben die beruhigende Versicherung geben, dass ich nicht den geringsten Zweifel an dem normalen Bau seines Ohres hege, noch jemals hegen werde, und es thut mir aufrichtig leid, wenn sich ein so wackerer Mitarbeiter unserer Zeitung durch die von mir gegen die Sattler'schen Theorien gebrauchten etwas starken Ausdrücke mit getroffen fühlt. — Was nun das S. 298 abgelegte musikalische Glaubensbekenntniss des Herrn Oppel betrifft, so stimme ich gewiss in vielen Punkten mit ihm überein, doch möchte ich mir erlauben, hier einige Modificationen meinerseits hinzuzufügen.

1. Da die Componisten des sechszehnten Jahrhunderts, Lassus und Palestrina, eine kaum wiedererreichte, nie übertroffene Sicherheit in einer sangbaren Führung der Stimmen besessen haben, so müssen wir sie hierin als unsere Lehrmeister anerkennen und zunächst nach den von ihnen aufgestellten Gesetzen die Kunst der Stimmführung erlernen, was nur auf dem von Jos. Fux vorgezeichneten Wege geschehen kann.

2. Was Ausdruck und Tiefe der Gedanken betrifft, so ist in unserer Kunst meiner Ansicht nach im achtzehnten Jahrhundert durch Bach und Händel das Höchste erreicht worden. Wenn ich von diesen beiden in jeder Beziehung gleich genial beanlagten Männern Händel den Vorzug gebe und denselben für die Gesammtentwicklung unserer Kunst für bedeutender und wohlthätiger wirkend halte, so geschieht dies aus zwei Gründen, erstens, aus einem technischen, weil Händel eine grössere Rücksicht auf die Natur der Singstimmen nimmt, Bach dagegen oft schon eine instrumentale Führung der Stimmen anwendet und denselben häufig Aufgaben stellt, die sie nicht mehr mit Wohllaut und Klangschönheit zu lösen im Stande sind.*) Zweitens aber ist bei Händel die überaus glückliche Wahl seiner Oratorientexte hervorzuheben, in welchen für alle menschlichen Verhältnisse (sei es die Trauer um einen gefallenen Helden, der Muth und die Kampfbegier eines siegreichen Heeres, die Freude fröhlicher Zecher, kurz Alles, was die menschliche Brust empfindet und bewegt) in einfacher und tief ergreifendster Weise der richtige Ton angeschlagen ist. Bach's Musik nimmt hiergegen einen streng orthodox-religiösen Standpunkt ein; und wenn er hier auch mit einer wunderbaren Genialität uns selbst die elendesten Gesangbuchverse aus der zweiten Hälfte des siebzehnten und der ersten des achtzehnten Jahrhunderts geniessbar zu machen versteht, so müssen wir doch sagen, dass der Gegenstand seiner Kunst ein überwundener Standpunkt ist; natürlich nur der Gegenstand! Da wo sich seine Kunst an einen festeren Stamm anlehnt, wie z. B. in den Passionsmusiken an die schlichte und rührende Erzählung des Evangeliums, versteht und empfindet sie ein jeder ganz, und mit Recht haben sich diese Werke eine grosse Popularität errungen, so dass sie an vielen Orten alljährlich am Charfreitag und sonst in Concerten regelmässig wiederkehrend zur Aufführung kommen. Aus dem hier über Bach Gesagten erklärt sich auch, wesshalb man lange Zeit hindurch nach seinem Tode ihn fast nur als Instrumental- (Orgel- und Clavier-) Componisten verehrte, und seine überaus zahlreichen Vocalsachen (namentlich die Kirchenmusiken) nur zum verschwindend kleinsten Theil bekannt waren. Mit dem Ableben Bach's und Händel's sinkt die Vocalmusik immer mehr, die instrumentale Richtung tritt mehr und mehr hervor und die Kunst der Stimmführung geht von ihrer Höhe merklich herab, — man vergleiche unbefangen einmal Bach'sche und Händel'sche Stimmführung mit der im Requiem von Mozart und in den Haydn'schen Oratorien. Beethoven ist fast nur noch Instrumentalmusiker und seine Vocalsachen (seine Messen und Chöre zur neunten Symphonie) bleiben zum Wohle der Sänger besser ungesungen. Von den neueren hätte Mendelssohn durch die Berliner Schule Zelter's wohl wieder auf den richtigen Weg kommen können, wenn er sich nicht zu sehr durch die glänzenden Erfolge der Instrumentalmusik hätte blenden lassen. Die Stimmführung in den Schubert'schen und Schumann'schen Chorcompositionen entzieht sich jeder ernsteren Kritik; wer gute Vocalmusik kennen gelernt hat, kann sich mit diesen nicht näher befassen.

3. Es ist ein Unterschied zwischen Solo- und Chorgesang zu machen; ich spreche es daher ausdrücklich aus, dass die in Nr. 2 vielleicht zu hart scheinenden Beurtheilungen neuerer Werke sich vornehmlich auf die Chorcompositionen beziehen. Der ein- und mehrstimmige Sologesang steht noch längere Zeit unübertroffen da, wie z. B. bei Mozart (allerdings hat Mozart in seiner Jugend noch strengere Studien gemacht). Ferner sind von den allerneuesten viele einstimmige Gesänge noch sehr wohl sangbar, obgleich ihr melodischer Reichthum weit hinter den Händel'schen, Haydn'schen und Mozart'schen zurücksteht. Auch auf den einstimmigen Gesang üben die contrapunktischen Studien den wohlthätigsten Einfluss aus.

*) Dies bezieht sich auch auf die Behandlung der Textworte, welche nur selten so untergelegt sind, dass der Sänger mit Bequemlichkeit auf eine zweckmässige Weise Athem schöpfen kann.

4. Die Instrumentalmusik hat, wenn sie sangbar ist, ihren unbedingten Werth; die älteren Componisten schrieben auch in ihren Instrumentalcompositionen grösstentheils obligate Stimmen, wobei sie selbstverständlich auf den eigenthümlichen oft von der Menschenstimme abweichenden Umfang der Instrumente Rücksicht nahmen. Ueber den Werth der Fux'schen Gattungen brauche ich hier nicht noch einmal zu sprechen. Wenn J. Seb. Bach dieselben für zu steif hält, so ist dies kein Grund sie abzuschaffen, und ich verweise den Leser auf meinen Contrapunkt, Vorrede S. XIII und XIV. Nicht immer ist ein genial begabter Künstler zugleich ein guter Lehrer seiner Kunst.

5. Das Clavier hat als Begleitungsinstrument, als Mittelpunkt des Orchesters u. s. w. seinen hohen Werth — elend ist es dagegen als Solo-Instrument und von schädlichem Einfluss, so lange man es als Ausgangspunkt der musikalischen Bildung ansieht.

6. Der heutige musikalische Geschmack ist insofern verdorben, als man ohne Kritik gute und schlechte Musik durcheinander macht und jede strengeren Grundsätze verwirft. Harmonie und Rhythmus, diese Elemente der Musik verlangen ein gründliches Studium und die von den älteren Componisten aufgestellten Regeln sollten daher stets eingehend studirt werden. Nur derjenige, welcher sich im strengen Stile mit Anmuth bewegen kann, hat ein Recht, frei zu schreiben. Da dies leider nur höchst selten der Fall ist, so ist die heutige Musikproduction planlos und muss auf den Geschmack verderblich einwirken.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Ueber Gesangskunst und Kunstgesang. Eine populäre Abhandlung von **Gotthold Carlberg.** Wien, Pest, Leipzig. Hartleben's Verlag. 1870. 88 Seiten in 8.

(Schluss.)

Vorhin bemerkten wir, wie Herr Carlberg zum Schaden der Sache das Gebiet des alten Gesanges (des Falsettgesanges nämlich) ausser Acht liess. Hier zeigen wir nun, wie er auch dem italienischen Gesange oder der Anschauungsweise italienischer Gesangsmeister nicht volles Recht widerfahren lässt, obwohl er sich deren Schüler nennt. Bei der Besprechung des Ausdrucks und der Mittel, durch welche derselbe bewirkt werden kann, sagt er: »Der Ausdruck in der Gesangskunst zerfällt in: 1. Ziehen oder Spinnen des Tones; 2. Portamento; 3. Phrasiren und 4. Licht und Schatten der Phrase zu verleihen. Lablache rechnet auch die Verzierungen zum Ausdrucke des Gefühles, und er mag, vom italienischen Standpunkte aus betrachtet, vollständig Recht haben. Wir Deutsche können diese Ansicht unmöglich theilen. Ich habe sie (die Ansicht, oder die Verzierungen?) desshalb an dieser Stelle ohne Bedenken weggelassen und räume ihnen später, ehe ich vom Geschmacke sprechen werde, einen Platz ein«. (S. 28.) Wenn Lablache, der Italiener, die Verzierungen mit unter den Ausdruck befasst, so ist damit die einzig richtige, tiefe Ansicht der Sache kundgegeben. Er sollte etwa nur vom »italienischen Standpunkte« aus Recht haben, und »wir Deutsche« sollten diese Ansicht unmöglich theilen können? Der Herr Verfasser merkt nicht, wie naiv er verfährt, wenn er weiter unten mit dürren Worten als Grund angiebt, dass nur die Italiener diese Verzierungen recht herauszubringen wissen. Bei einer ruhig unbefangenen Betrachtung der Sache würde man daraus nichts weiter folgern, als dass den Italienern über die Bedeutung eines Kunstmittels, welches sie am besten anzuwenden wissen, auch das beste Urtheil zugestanden werden müsse, und dass anderen Nationen zunächst obliege, hierin zu lernen was irgend zu lernen ist. Herr Carlberg meint freilich, es sei für Deutsche und Franzosen nicht zu lernen, und er beruft sich auf die Erfahrung, d. h. auf unsern jetzigen Coloratursingsang im Theater! Wie kann aber dadurch etwas bewiesen werden, wenn es vielmehr unwiderleglich feststeht, dass unsere ganze Vorbildung hierzu eine theils ungenügende, theils verkehrte ist? Es fehlen nicht nur die rechten Lehrer und die unerlässlichen Uebungen, sondern — was das schlimmste ist — ein gewisser Dünkel verhindert von vorn herein, dass die Sache überhaupt mit Erfolg verheissendem Ernste angegriffen wird. Der Verfasser ist ebenfalls ganz und gar in diese Vorurtheile verstrickt. »Die Verzierungen im Gesange sind ein Haupteigenthum der Italiener«, sagt er und setzt hinzu: »Man hat in Deutschland und Frankreich mehrfach versucht, sie nachzuahmen; aber erstens verträgt der deutsche Gesang an sich selbst die Schnörkeleien nicht, dann aber sind die Männerstimmen dieser beiden letzteren Nationen viel zu hart, um dem geschmeidigen Figurenwerke gerecht zu werden«. (S. 37.) Hierauf ist einfach zu erwiedern, dass die Verzierungen, so lange man sie »Schnörkeleien« nennt, niemals verstanden und wahrhaft in die Kunstpraxis eingeführt werden können. Also der erste Anfang zum Besseren wäre, derartige geringschätzige Bezeichnungen aufzugeben. Wie weit dann nicht-italienische Stimmen für die Ausführung der Verzierungen tauglich sind, wird sich schon ergeben, wenn bei richtiger Praxis nur erst die rechte Art Musik geübt wird. Das ist die Hauptsache.

Um dieses wichtige Capitel fruchtbringend und wahrhaft kunstgemäss zu behandeln, müssen die Verzierungen zunächst unter die Ausdrucksmittel gerechnet werden. Sodann ist zu untersuchen, wie sich dieselben bei den verschiedenen musikalischen Nationen zum Theil auf nationale Weise im Anschluss an die heimische Sprache entwickelt und hernach bei Bekanntschaft mit der Musik und Singweise anderer Völker weiter ausgebildet haben. Hierbei wird man die Eigenthümlichkeiten der Stimmen verschiedener Länder erkennen und die für dieselben besonders passenden, d. h. mit einem ungesucht natürlichen Ausdruck herauszubringenden Verzierungen im allgemeinen bestimmen können. Dass man über allgemeine Bestimmungen nicht hinaus gehen kann, zeigt die tägliche Erfahrung. Nicht-italienische Sänger, namentlich Sängerinnen, bemächtigen sich immer mehr der Partien auch in rein italienischen Werken, und eine Schwedin, J. Lind, übertrifft an ausdrucksvoller Verzierungskunst alle Italiener. Wie schon bemerkt wurde, es kommt auf die Musik an, welche geübt wird. Wäre der Lind von ihrem Singmeister eingeredet, dass Verzierungen Schnörkel seien und dass sie am besten thue, sich an schwedische Volkvisor zu halten, so würde sie dabei gerade so viel gelernt haben, wie der Deutsche bei seinen Liedern, der Franzose bei seinen Chansons, der Engländer bei seinen Ballads. Diese alle kennen keine Verzierungen, oder nur als Schnörkel. Die genannten Gesänge verlieren dadurch nicht im geringsten an ihrem Werth und für jeden, der ein echter Künstler sein will, sollte es gleichsam eine Ehrensache sein, sie auf's genaueste kennen und vortragen zu lernen. Was aber der Ausbildung eines wahren Sängerthums im Ganzen mehr schadet als nützt, das ist die Massenproduction der durchcomponirten, meistens dramatisch-sentimental und in der Singstimme vielfach instrumental gehaltenen Lieder der Deutschen, der ähnlichen, nur eleganteren und meistens auch flacheren Romanzen der Franzosen und der aus einer sehr gemischten Gesellschaft bestehenden Songs der Engländer. Der Sänger sollte von all diesen Sachen, so lange er noch seinen Studien obliegt, so wenig wie möglich singen, denn es ist schlechterdings nichts für ihn daraus zu lernen; später bei gereifter Ausbildung der Kunstmittel, hängt es nur von seinem Willen ab, ihren Vortrag

in seine Gewalt zu bekommen, und er wird sie dann anders singen, als das Heer der sogenannten Liedersänger, nämlich mit Kritik und Geschmack. Bei einem gründlich geschulten Sänger wie Stockhausen sieht man dieses deutlich. Will man aber im Grossen sehen, von welchem durchgreifenden Einflusse die Art der Musik auf die Ausbildung des Gesanges ist, so beachte man namentlich die Vorgänge in England seit 150 Jahren. Früher war England im Gesange vielleicht weiter zurück, als Deutschland. Mit dem Eindringen der Italiener von 1700 an lernte es zunächst schönen kunstvollen Gesang in fremder Sprache. Dann kam Händel und brachte ihnen alles mit Einem Male, vollendete Musik, schönen Gesang, gemüthbewegende Werke in der heimischen Sprache, und nicht lange währte es, so fanden sich englische Sänger in grosser Zahl, die — im Anschluss an diese Musik — es den Italienern im reinen Kunstgesange gleich-, ja mitunter zuvorthaten. Und so ist es bis auf den heutigen Tag geblieben; was dort gesanglich Höheres geleistet wird, ist durch die Oratorien erzeugt. Diese Oratorien von Händel sind nun bekanntlich voll von Verzierungen; aber es sind diejenigen Verzierungen, welche von germanischen Kehlen bewältigt und ausdrucksvoll vorgetragen werden können. Der Herr Verfasser lasse einmal die Operei bei Seite und beobachte unsere Oratorienaufführungen, so wird er die Bemerkung machen, dass hier auch in Deutschland von Jahr zu Jahr ein Fortschritt wahrzunehmen ist und oft selbst Dilettanten die einfach-sinnvollen Verzierungen vorzüglich ausführen. Etwas Aehnliches sagt er selbst S. 73, rechnet das Oratorium aber zu der »kirchlichen« Musik, die Ruhe des Vortrags, weihevolle Andacht u. dergl. erfordere. Darin eben liegt die Verkennung; das Oratorium ist weder kirchlich noch weltlich, es ist das Product des grossen musikalischen Stils, und alle Gesangbildung, die rechter Art sein will, muss in demselben ihren Mittelpunkt erblicken. Nur auf diese Weise dürfen wir hoffen, in Deutschland zu einem Kunstgesange zu gelangen, der auf eignen Füssen steht.

Das Schriftchen des Herrn Carlberg können wir unseren Lesern als eine recht unterhaltend geschriebene Lectüre empfehlen. Was wir an demselben auszusetzen haben, ist im Verlaufe dieser Besprechung schon genügend angedeutet. Möchten unsere Gesanglehrer nur erst ihr Gebiet, und damit ihre Pflichten, im vollen Umfange kennen! *Chr.*

Musikalisches aus dem Briefwechsel
von Mary Granville.

(Fortsetzung.)

In dem Jahrzehnt nach Händel's Tode ist Mary Granville's Briefwechsel arm an musikalischen Nachrichten. Was uns denn zunächst begegnet, betrifft den grossen Schauspieler Garrick. Einen Besuch bei demselben im Jahre 1770 beschreibt sie ihrer Nichte Miss Mary Dewes (die Mutter derselben war inzwischen verstorben).

1770. Am Mittwoch fand der verabredete Besuch bei Garrick's statt und meine liebenswürdige Nichte wurde sehnlichst herbei gewünscht, würde auch sehr erfreut und ergötzt worden sein. Herr Garrick machte einen sehr respectvollen Wirth uns gegenüber, und obwohl erfüllt von dem Bewusstsein seines Werthes, schien er doch die ihm erzeigte Ehre zu empfinden.*) Niemand war dort ausser Lady Weymouth und Herrn Bateman. Was Frau Garrick anlangt, je öfter man sie sieht, desto lieber gewinnt man sie; niemals scheint sie sich von dem vollkommenen Anstande im Benehmen, verbunden mit gesundem Menschenverstande und feinen Manieren, zu entfernen, und alle Umstände erwägend, die mit ihrem Leben zusammen hingen, kann ich nicht umhin, sie als ein wundervolles Geschöpf zu betrachten. Das Haus hat etwas Besonderes (was ich liebe, wie Du weisst) und scheint seinen Schmuck und seine Eleganz ihrem Geschmacke zu verdanken; ich sah es freilich nur so flüchtig bei einmaligem Durchgang durch alle Zimmer, dass ich eine vollständige Beschreibung davon nicht liefern kann, aber im Ganzen hat es das Ansehen, als ob es der Wohnsitz eines Genies wäre. Wir hatten ein ausgezeichnetes Mittagessen, hübsch servirt, und als es vorüber war, begaben wir uns direct in den Garten — ein Stück unregelmässigen Grundes, welches sich zur Themse absenkt, sehr gut umfasst und für Schutz und Schatten bepflanzt; und ein Durchblick auf den Fluss, welcher von diesem Fleck sehr schön erscheint wie auch von Shakespeare's Tempel aus am Ende des Gartens, wo wir Thee und Kaffee tranken und wo sich eine sehr schöne Statue von Shakespeare in weissem Marmor befindet und ein grosser Lehnsessel mit einer ausgeschnittenen Lehne, welcher Shakespeare's eigner Sessel war*) und für ihn bei einer besonderen Gelegenheit gemacht wurde mit seinem Medaillon im Rücken. Mancherlei waren die Reliquien, welche wir von dem beliebten Dichter hier sahen. Es ging kein Augenblick vorüber, in welchem ich Dich nicht herbei wünschte, da ich weiss wie sehr Dich das alles ergötzt haben würde. Um sechs kam die hübsche Schaar von Lady Weymouth's Kindern in den Garten gegangen, was die angenehme Scenerie nur um so reizender machte, und Herr Garrick machte einen so angenehmen Gesellschafter für die Kinder wie für den Rest der Gesellschaft, zum Entzücken aller. Ein wenig vor zehn waren wir alle im besten Wohlsein wieder daheim.

1772. Frau Delany an ihre Nichte (jetzt Frau Port), London 30. Dec. Herr Garrick hat den Hamlet geändert. Im Ganzen findet dies nur insofern Beifall, als das Stück dadurch kürzer wird, da es etwas zu lang war. Ich gestehe, wäre ich noch unternehmend genug es zu besuchen und mit anzusehen, würde ich doch den Verlust der Todtengräber bedauern, welche Scene gänzlich gestrichen ist. Ich bin kein Richter über Zeit und Ort und dergleichen theatralische Regeln, aber die wilden Züge der Natur, welche Shakespeare beleben, denke ich, sind zu kostbar, als dass man sie missen möchte.

*) »Diese wenigen Worte sind ein hohes Zeugniss von Garrick's Takt und guter Erziehung, da wenige Personen in seinem Lebensrange (*in his class of life*) wissen, respectvoll gegen Höhere und doch *in high spirits* zu sein, was der beste Beweis wahrer Bildung ist.« So die Herausgeberin Lady Llanover in einer Anmerkung.

*) Diese Behauptung ist sehr auffallend. Der erwähnte grosse Lehnsessel, ohne Polster ganz von Holz und zwar von Weissdorn, ist noch vorhanden und schon mehrmals unter den Hammer gebracht. Vor 7 oder 8 Jahren wurde derselbe durch Puttick & Simpson in London abermals versteigert (in meinem Beisein) und erzielte die ungeheure Summe von etwas über 800 Guineen! dreissig Jahre zuvor, 1827 wenn ich nicht irre, war er zu einer noch höheren Summe verkauft. Doch wurde nirgends der Ursprung aus Shakespeare's Zeit behauptet, sondern nur gesagt, dass Hogarth ihn für Garrick geschnitzt habe, was schon eher möglich, obwohl auch noch zweifelhaft erscheint. Dass der Sessel nicht aus Shakespeare's Hausrath herrührt, ist auf den ersten Blick klar. Ob Garrick sich mit seinen vornehmen Damen einen Scherz erlaubt hat?

(Schluss folgt.)

Wiener musikalische Verhältnisse.

Wie wir schon in der vorigen Nummer mittheilten, hat Herr Hellmesberger für diesen Winter die Leitung der Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde übernommen. Die Verhältnisse liegen bunt genug und scheinen mit den politischen rivalisiren zu wollen. Unmittelbar bevor Herr Hellmesberger endgültig zusagte, wurde die Sachlage von Herrn Professor Hanslick in der »Neuen freien Presse« eingehend zur Sprache gebracht. Wir lassen diesen Artikel hier folgen und knüpfen einige Bemerkungen daran.

„»Nie sollst du mich befragen, noch Wissens Sorge tragen!« so antworten die Graalsritter unserer »Gesellschaft der Musikfreunde« seit Wochen auf jede Interpellation, wann,

wie und von wem die »Gesellschafts-Concerte« dirigirt werden. In der That wusste man noch gestern nicht, weiss vielleicht auch morgen nicht, wem die Leitung dieser grössten Concert-Productionen Wiens anvertraut sei. Einen geeigneten Ersatz für Herbeck zu finden, war gleich nach dessen Austritt unstreitig die allererste Pflicht, die dringendste Aufgabe der Direction. Statt dessen wurde seit April diese Lebensfrage vertagt, umgangen und »beschlafen«, bis man sich auf den Sand eines kläglichen Interregnums aufgefahren sah. Das ganze Capitel von der Nachfolge Herbeck's enthält so wenig Rühmliches für die Direction der »Gesellschaft«, so wenig Einladendes für öffentliche Besprechung, dass wir letztere von Tag zu Tag verschoben. Die leeren Strassenecken aber, welche sonst um Mitte October längst mit den riesigen Annoncen der Gesellschafts-Concerte prunkten, reden uns schliesslich zu laut ins Gewissen.

Unter den zahlreichen Künstlern, welche man als Nachfolger Herbeck's nannte, waren die weitaus hervorragendsten Brahms und Dessoff. Nachdem Letzterer seine gesicherte, lohnende Stellung am Hofoperntheater hätte aufgeben und dafür entschädigt werden müssen, Ersterer hingegen vollständig Herr seiner Zeit ist, so blieb Brahms der einzige ernsthaft in Frage kommende Candidat. Es bedarf gewiss keiner Candidaten-Rede für Brahms. Gegenwärtig das bedeutendste und vornehmste Talent auf dem Gebiet der Orchester- und Kammermusik, ist Brahms zugleich seit Jahren geübt und erprobt als Dirigent. Nicht blos technische Meisterschaft, auch eine seltene allgemeine Bildung und unerschütterlicher künstlerischer Ernst heben ihn hoch über die Mehrzahl seiner Collegen und Rivalen. Sein künstlerischer Charakter bürgt dafür, dass ein festes musikalisches Princip, eine durchaus ernste Kunstauffassung, ein von aller persönlichen Eitelkeit oder Gewinnsucht freier Geist das Concertwesen der »Gesellschaft« durchdrungen hätte. Möglich, dass auch Brahms nicht in allem und jedem Stücke den Wünschen der Sänger, Spieler und Zuhörer entsprochen hätte, allein sein Name hob die Direction über jede Besorgniss hinaus. Er war der Mann, für die übernommene Aufgabe einzustehen und volle Verantwortung zu tragen. Brahms, dessen jugendliche Manneskraft einem grösseren, praktischen Wirkungskreis zustrebt, war bereit, die Stelle anzunehmen. Die Fragen, welche er vorläufig an die Direction stellte und deren zögernde und ungenügende Beantwortung ein übles Vorzeichen war, betrafen nur künstlerische Anliegen, keine persönlichen oder materiellen. Die Schwierigkeit, nach einem unvergesslichen Dirigenten wie Herbeck aufzutreten, verhehlte sich Brahms keinen Augenblick; ungetheilt wollte er desshalb seine ganze Kraft dem Werke widmen. Ungetheilt musste man ihm aber auch den ganzen Wirkungskreis Herbeck's anvertrauen. Die ergiebigere Hälfte dieses Feldes ist bekanntlich der Singverein, jener treffliche gemischte Chor, dem die Gesellschafts-Concerte ihre schönsten Erfolge, ja ihren specifischen Charakter verdanken.

»Director der Gesellschafts-Concerte« ist man offenbar nur, wenn man auch den Singverein leitet und über denselben verfügen kann. Was thut aber die Direction der »Musikfreunde«? Sie trennt die bisher vereinigte Leitung des instrumentalen und des vocalen Theiles, betraut mit letzterem einen jungen, gänzlich unbekannten Musiker, benachrichtigt Brahms mit reizender Naivetät von diesem *Fait accompli* und von dem Beschlusse, dass er sich auf die Leitung des Orchesters zu beschränken habe. Es liegt auf der Hand, dass eine solche Theilung des musikalischen Stoffes künstlerisch unmotivirt und ohne persönliche Reibungen undurchführbar ist. Nur Einem Director gebührt mit der ganzen Verantwortlichkeit auch die ganze Leitung der Concerte; ein zweiter ist nur denkbar als abhängiger Hilfsarbeiter des ersten. Trachtete man daher einen Künstler von der Bedeutung und Reputation Brahms' ernstlich zu gewinnen, so musste man ihm die Concert-Direction ungetheilt antragen und dann allenfalls ein jüngeres Protectionskind als Assistenten und Supplenten bei den Chorübungen anempfehlen. Man that das Gegentheil; zuerst wurde mit auffallender Dringlichkeit der Adjutant gewählt, hinterher, fast wie eine Nebensache, der General. Dass Letzterer, nämlich Brahms, keine Lust empfand, sich mit der Hälfte der Truppen zu begnügen, kann Niemand tadeln und konnte Jeder voraussehen. Die Verhandlungen, über welchen die kostbarste Zeit verloren ging, blieben somit resultatlos und die »Musikfreunde« ohne Concert-Director.

In dieser Noth galt es, rasch ein anständiges Provisorium zu schaffen für die nächste Concertsaison. Es wäre von Seite der Direction das Natürlichste gewesen, den neuen Dirigenten des Singvereins, Herrn Ernst Franck, provisorisch auch mit der Orchesterleitung zu betrauen. Wir sprechen vollkommen ernsthaft. Wenn die Direction den Muth hatte, einen jungen Mann, der nicht die kleinste öffentliche Probe seiner Tüchtigkeit abgelegt, an Herbeck's Platz im Singverein zu stellen, warum nicht zugleich an Herbeck's Platz im Orchester? Wir sind weit entfernt von jedem Misstrauen gegen Herrn Franck, in welchem embryonisch vielleicht der grösste Dirigent der Zukunft schlummert. Nicht seine Fähigkeiten, die ja noch Niemand kennt, greifen wir an; nur den Uebelstand, dass sie noch Niemand kennt. Sollte Herr Franck, der Anfänger, sich wirklich sofort als zweiter Herbeck entpuppen, so werden wir es gewiss mit aufrichtiger Freude anerkennen. Aber für ein Kunst-Institut von dem alten Adel der »Gesellschaft der Musikfreunde« scheint uns ein solches Experiment nicht ziemlich. Wer zur Leitung der grössten Concert-Unternehmung in der Monarchie berufen wird, der sollte bereits irgend welche zweifellose Leistung aufzuweisen haben. Die Ernennung Brahms' hätte in den Augen der gesammten Musikwelt die künstlerische Autorität der »Gesellschaft« kräftig gehoben, dieselbe Autorität, welche jetzt in rapidem Sinken begriffen ist. Jetzt steht man dicht vor der Eröffnung der Gesellschafts-Concerte und hat noch keinen Dirigenten.

Das Synedrium der »Musikfreunde« verfiel auf Herrn Hellmesberger, dem sicherlich Niemand den Ruhm eines sehr guten Musikers und vorzüglichen Virtuosen streitig machen kann. Gegen eine definitive Anstellung Hellmesberger's als Director der Gesellschafts-Concerte standen jedoch zwei wichtige Bedenken: einmal die nicht günstige Erinnerung an seine Leitung der Gesellschafts-Concerte in den Fünfziger-Jahren, sodann seine Ueberbürdung mit zahlreichen anderen Amtspflichten. Wie viel Zeit und Mühe kostet nicht Herrn Hellmesberger die Leitung des Conservatoriums oder sollte sie ihm wenigstens kosten? Notorisch wie die Wichtigkeit dieser Aufgabe ist auch die Thatsache, dass Herr Hellmesberger ihr nicht das erforderliche Maass von Sorgfalt und Arbeit widmet. Hiesse es nicht das Conservatorium vollends preisgeben, wenn man Hrn. Hellmesberger, den Director, Violin-Professor, Concertmeister am Operntheater, Solospieler in der Hofkapelle, Unternehmer von Quartett-Soiréen etc. etc., noch mit einer neuen gewichtigen Anstellung belastete?

An und für sich sind diese Aufgaben keineswegs unvereinbar, ja es war stets ein Lieblingsgedanke von uns, sie einmal in Einer starken Künstlerhand vereinigt zu sehen. Hiller in Köln, Reinecke in Leipzig dirigiren das Conservatorium und die Abonnements-Concerte, wie es seinerzeit auch Mendelssohn gethan, der Schöpfer des Leipziger Conservatoriums. Ein Mann genügt, aber es muss ein echter und ganzer sein. Findet sich ein solcher, der mit echtem Talent zugleich eine feste moralische Autorität über Zöglinge und Orchester-Mitglieder vereinigt, so wird die Verbindung der Concert-Direction und der Conservatoriums-Leitung in seiner Hand die besten Früchte tragen. Nebst der grösseren artistischen Einheit erwächst dar-

aus auch der praktische Vortheil, durch die verdoppelte Besoldung eine Notabilität ersten Ranges gewinnen zu können. Man hat in Wien seinerzeit die Stelle eines »artistischen Directors der Gesellschaft« zumeist aus persönlichen Rücksichten in zwei Theile getrennt, gerade wie man jetzt aus persönlichen Rücksichten sie in drei Anstellungen zerstückt. Die lieben persönlichen Rücksichten, sie spielen in der »Gesellschaft der Musikfreunde« gerne die erste Violine, oft sogar Solo! Man hat aus Delicatesse gegen empfindliche Künstler und zum Nachtheile für die gute Sache es vordem unterlassen, Herbeck mit der Concertleitung auch zugleich das Conservatorium zu übertragen und Hellmesberger auf die Aufgabe zu beschränken, welcher er vollständig gewachsen und zugeneigt ist: auf die Professur der Violine und des Quartettspieles. In solcher Stellung wäre wahrscheinlich Herbeck heute noch der »Gesellschaft« erhalten und Hellmesberger's empfindlichem Gemüth blieben die neuesten Aufregungen erspart. Diese Aufregungen bestehen darin, dass die Direction Herrn Hellmesberger um die provisorische Leitung der Concerte für die nächste Saison ersuchte, natürlich unter schmeichelhaftester Betonung sowohl seiner grossen Geschäftslast, wie seiner bewährten Gefälligkeit. An Hellmesberger's Stelle hätten wir eine moralische Verpflichtung gefühlt, durch unumwundene Erfüllung dieses Ansuchens das Institut aus grosser Verlegenheit zu reissen. Hellmesberger ist das älteste Directions-Mitglied, der Doyen des Hauses, seit seinen Knabenjahren von der »Gesellschaft« gefördert, bevorzugt, gehätschelt, also ihr natürlicher nächster Helfer in der Noth. Herr Hellmesberger hat auch wirklich angenommen, aber nach seiner Art: er sagte am Montag Ja, am Dienstag Nein, am Mittwoch wieder Ja, am Donnerstag doch wieder Nein. Heute ist Donnerstag. Die Gesellschaft hat keinen Dirigenten.

Zu dieser Rathlosigkeit und Zerfahrenheit, unter welcher die curulischen Stühle im neuen Musikvereinssaale wackeln, bildet der solide Organismus der Philharmonischen Concerte ein tröstliches Gegenstück. Es geschieht auch nicht unter günstigen Verhältnissen, dass die Philharmoniker ihre diesjährigen Concerte ankündigen. Man hat ihnen vielmehr die wesentlichste Förderung entzogen, deren sie bisher sich unbeirrt erfreuten: die Benutzung des Hofoperntheaters. Unternehmer der Philharmonischen Concerte ist bekanntlich das Orchester des Hofoperntheaters. Dieses, sollte man glauben, habe gegründeten Anspruch, seine mit Recht hochgeschätzten Productionen an theaterfreien Tagen im eigenen Hause abhalten zu dürfen, zumal auch die (Herbeck'schen) Abonnements-Concerte im Opernhause dieses Jahr wegfallen. Warum im neuen Opernhause plötzlich unstatthaft sein soll, was im alten zehn Jahre lang willkommen war, das geht freilich über unseren beschränkten Unterthanenverstand. Gleichviel; die Philharmoniker, plötzlich aus dem Theater vertrieben, haben sich dadurch nicht entmuthigen lassen. Sie sind unter der Fahne ihres erprobten Führers Dessoff treu zusammen geblieben und eröffnen uns die erfreuliche Aussicht auf acht Philharmonie-Concerte im grossen Musikvereinssaale. Die Theater-Localität bot den Besuchern allerdings manche besondere Bequemlichkeit, die architektonische und akustische Schönheit des neuen Musikvereines wird sie dafür entschädigen. Der Saal ist gross genug, um unbeschadet des Vorkaufsrechtes der Gründer und Stifter allen bisherigen Abonnenten hinreichenden Raum zu bieten, wie denn auch durch mannigfaltige Abstufung der Preise und Einführung »ungesperrter Sitze« die Philharmonie-Concerte jeder Classe des musikliebenden Publikums zugänglich gemacht wurden.

Was den musikalischen Inhalt dieser acht Concerte betrifft, so dürfen wir manchen auserlesenen Genuss hoffen. Das classische Repertoire (Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Schumann) ist durchflochten mit Novitäten von Rubinstein, Gade, Brahms, Volkmann, Raff, Bargiel, Rudorff, Gernsheim und Goldmark. Namhafte Virtuosen, wie Sophie Menter, Epstein, Brahms, Gernsheim, Popper, Wieniawsky und August Wilhelmj, haben ihre Mitwirkung zugesagt. So ist denn nicht zu fürchten, dass die nunmehr auf eigene Füsse gestellte Concert-Unternehmung der Philharmoniker minder fest stehen werde, als bisher. Sie ist der wohlerworbenen Sympathien des Publikums gewiss.“ —

Die Direction der Philharmonischen Concerte hat öffentlich erklärt, sie habe keinen abschlägigen Bescheid erhalten hinsichtlich der Benutzung des Hofoperntheaters für ihre Concerte, weil sie um eine derartige Benutzung nicht nachgesucht habe. Als Grund für die Unterlassung des Gesuchs wird angegeben, die zu hohen Tageskosten des Locals. Aber die Sache bleibt damit dieselbe. Denn warum sind die Tageskosten so hoch, wenn es sich darum handelt, eine kleine Anzahl von Concerten zu erhalten, die, unmittelbar von den Kräften der Hofopernkapelle ausgehend, eine der musikalischen Zierden der Residenz bilden und deren Förderung überall des lebhaftesten Dankes gewiss wäre? Warum werden die vom Hofe unterhaltenen musikalischen Institute so unverhältnissmässig subventionirt, wenn nicht desshalb, um unbehindert durch kleinliche Rücksichten Das unterstützen zu können, dessen Kunstwerth und öffentlicher Nutzen ausser Frage steht? Man sieht hier wieder, von welchen kleinlichen Gesichtspunkten dieses Institut der Hofoper geleitet wird, seit dasselbe sich mit Bairäthen umstellt hat.

Es ist aber eigentlich ein anderer Punkt, den wir hier erörtern möchten. Gewiss ist es ausserordentlich verkehrt, wenn die Gesellschaft der Musikfreunde mit Brahms wegen Uebernahme der Concertdirection verhandelt und gleichzeitig dem Singverein einen Dirigenten bestellt. Wahrlich, hier bekundet sich dasselbe glänzende Geschick, welches die Wiener Beethovenfeier mit Allem zu schmücken gedachte, was Deutschland an berühmten Musikern aufzuweisen hat, und schliesslich nichts erreichte, als die merkwürdigste Sammlung von Körben, welche wohl jemals eine Festdirection unter ähnlichen Umständen erhalten hat. Jedes Wort darüber, dass der Dirigent der Vereinsconcerte über den Singverein, wie über seine rechte Hand, volle Gewalt haben müsse, ist unnöthig; die unumschränkte Verfügung seitens des Dirigenten erscheint uns um so nothwendiger, weil diese Concerte sich nur dann auf die Dauer werden halten können. Der Singverein liefert schon jetzt das bedeutendste Material und wird sich bei natürlicher Entwicklung der Verhältnisse immer mehr geltend machen. Brahms namentlich dürfte der letzte sein, welcher den Singverein aus der Hand geben möchte. Herr H. geht aber in seinen Wünschen weiter. Er meint, selbst die Direction der Concerte und die des Conservatoriums sollten in der Hand Eines Musikers sein, und erinnert beispielsweise an Hiller in Köln und Reinecke in Leipzig. Er hätte hinzu setzen können, dass die Genannten ausserdem auch noch eine ansehnliche Zeit auf Eisenbahnen zubringen und an allen möglichen Orten Concerte dirigiren. Wir möchten aber doch fragen, ob Herr H. sich wohl die Mühe genommen hat nachzusehen, wie es bei denselben zu Hause aussieht, und ob er Lust verspüren sollte, z. B. die Cölner Verhältnisse nach Wien importirt zu sehen. Um diesen Preis, meint er, hätte Herbeck der Gesellschaft der Musikfreunde erhalten bleiben können, und wir glauben dieses gern; es ist uns aber immer als ein für die Gesellschaft günstiges Zeichen erschienen, dass jener ehrgeizige Dirigent die Stellung eines musikalischen Dictators nicht erlangt hat, denn der natürliche Ausbau dieses Institutes wäre dadurch unter Scheinerfolgen für lange Zeit gehemmt. Conservatorium und Concert, Musiklehre und Musikaufführung, auseinander zu halten, müssen wir als den ersten Grundsatz einer musikalischen Organisation bezeichnen; es ist genau dasselbe, was auf juristischem Gebiete die Trennung der Justiz von der Verwaltung bedeutet. Ferner eine wirkliche, einheitliche Direction des Ganzen ist durchaus unerlässlich, aber sie darf niemals einem der betheiligten Musiker in die Hand gegeben werden; also weder der Obmann der Musikschule, noch der Dirigent der Concerte kann naturgemäss das Ganze leiten. Wir sprechen hier nicht von neuen Einrichtungen, wo vorübergehend Einer oft sieben Aemter verwalten muss, um die Sache nur erst in den Gang zu bringen, sondern wir haben bereits begründete Institute im Auge, um deren naturgemässe Organisation es sich handelt. Auch möchten wir die Verhältnisse in Wien gern grösser und normaler entwickelt sehen, als in Orten wie Leipzig Köln und ähnlichen, die doch über ein gewisses Mittelmaass nicht hinaus kommen können. Weil Herr H. das Vorurtheil hegt, dass hier Wiener Verhältnisse eben als solche getadelt werden sollen, wählen wir noch ein fremdes Beispiel. Die neue »Hochschule« in Berlin hat ihr Absehen auch auf Concerte gerichtet, auf ein Concertwesen grössten Stils, und wenn wir recht unterrichtet sind, ist die Frage wegen der Direction solcher Concerte schon bei der Anstellung der Hauptlehrer erörtert und dieselbe dem Director der Anstalt übertragen. Wir sind nun über-

zeugt, dass der Director der Hochschule, sobald die Concerte in dem projectirten Umfange verwirklicht werden, sich zu entscheiden haben wird, ob er die Musikschule oder die Aufführungen leiten will, denn beide Aemter wird er nur übernehmen können, so lange sie eben über das Stadium unvollkommener Anfänge nicht hinausgekommen sind. Die Gesellschaft der Musikfreunde würde gut thun, an dem fest zu halten, was sie bereits erreicht hat: an der getrennten Leitung der Schule und der Concerte, sowie an der Gesammtleitung durch einen selbständigen Körper. Ist diese Gesammtleitung nicht rechter Art, nicht in den rechten Händen, so richte man das scharfe Geschütz der Kritik gegen diese Position, damit eine heilsame Aenderung erzielt wird; aber man zerstöre nicht den Anfang einer guten Organisation durch Unterstützung von Bestrebungen, deren Anfang gleissend, deren Ende aber die Desorganisation sein würde. Die halben Organisationen! sie sind das Unglück Oesterreichs. Und sehr undankbar ist es für einen aussen Stehenden, darauf hinzudeuten, denn der Einheimische fühlt wohl die Unbehaglichkeit der Zustände, ist aber wenig geneigt, von einem Dritten die Ursache zu lernen. Was ist das Facit? Der Intriguant, mit einigem Talent und der Rührigkeit des Ungeziefers begabt, macht sich eine glänzende Stellung zurecht — denn die Verhältnisse sind biegsam und die Personen gefällig —, und alle, »Gerechte wie Ungerechte«, ebnen ihm dabei die Wege. Hinterdrein Klagen darüber, dass es so ist, wie es ist. *Chr.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** Die hiesige Hofoper hat für nöthig befunden, einen eigentlichen »Operndirector« anzustellen, und ist dazu der bisherige Pächter und Director des Hamburger Stadttheaters M. Ernst ausersehen. Derselbe wird hier am 1. Jan. 1871 seine Thätigkeit beginnen. Wenn man erfährt, dass der genannte Theaterdirector bisher auch nicht die geringste ersprießliche Thätigkeit für die Oper entfaltet hat, so weiss jeder, was er von ihm hier zu erwarten hat. Unsere kgl. Oper scheint nun einmal bestimmt zu sein, immer tiefer in den Sumpf zu gerathen.

✱ **Frankfurt a. M.** *W.* Fast um einen ganzen Monat verspätet sich diesmal der eigentliche Beginn des winterlichen Musiktreibens in unserer Stadt. Und leider können wir uns demselben immer noch nicht mit jener Ruhe hingeben, welche nach überstandener Sorge und Mühe so wohl thut: noch spielt ja in der Ferne das blutige Concert, an dessen Ausführung auch so viele der Unsrigen Theil nehmen. Auch Herrn Director Müller hat das Loos getroffen, einen hoffnungsvollen Sohn im Kriege zu verlieren (derselbe starb im Lazareth zu Aachen an einer bei Sedan erhaltenen Wunde. *D. R.*). Vielleicht ist es dies, was ihn verhindert, zu einer Beethovenfeier in unserer Stadt beizutragen. Der Rühl'sche Verein kündigt eine solche als erstes seiner Abonnementsconcerte an. Das Programm heisst: Ouvertüre zu Coriolan, Prolog, »An die ferne Geliebte« Liederkreis, Messe in C-dur. Freilich würde man die Messe in D gerade für den vorliegenden Zweck geeigneter finden müssen; zur Entschuldigung jener Wahl dient jedoch erstens, dass bei dem späteren Beginn der Proben die Zeit zum Studium jenes ausserordentlich schwierigen Werkes nicht ausreichen dürfte — da der 17. Decbr. doch jedenfalls der letzte Termin für die Aufführung ist — und zweitens dass gerade die Messe in C hier sehr lange nicht gehört worden ist. Das zweite Concert verspricht Händel's Maccabäus, das dritte: a) Requiem von Schumann, b) »Gottes Zeit« von Bach, c) 95. Psalm von Mendelssohn, d) »Der Sturm« von Haydn. Gegen das Programm ist Nichts einzuwenden; doch würde ich für das letzte die chronologische Folge: Bach, Haydn, Mendelssohn, Schumann oder umgekehrt vorziehen, nicht sowohl der Geschichte wegen als wegen des Genusses selbst. Bei so grellen Contrasten, wie sie Schumann und Bach, Bach und Mendelssohn bieten, leidet gewöhnlich der Eindruck dermassen, dass, je nach dem Standpunkte des Hörers, der Eine oder Andere der beiden Componisten für diesmal ungeniessbar erscheint. (Schluss folgt.)

✱ In den »Mittheilungen der Verlagsbuchhandlung B. G. Teubner in Leipzig, Nr. 4, 1870« finden wir unter den Notizen über künftig erscheinende Bücher folgende sehr erfreuliche Anzeige: »Die Schriften der griechischen Musiker, griechisch und deutsch unter Mitwirkung von Professor Dr. Studemund herausgegeben von Carl von Jan, Hermann Deiters und Paul Marquard. Circa 4 Bände. Lex.-8.« Schon im vergangenen Jahre wurde in dieser Zeitung bei Gelegenheit der Besprechung des Aristoxenus von P. Marquard der Wunsch ausgesprochen, dass Marquard oder andere dazu befähigte Männer die anderen griechischen Musiker — wenn auch nicht mit einem Male, so doch allmälig — in ähnlicher Weise bearbeiten und dem musikalischen Publikum zugänglich machen möchten. Die ersten vorbereitenden Schritte hierzu sind jetzt geschehen, so dass wir hoffen dürfen, in nicht allzulanger Zeit das Werk an die Oeffentlichkeit treten zu sehen. Nach dem Plane der Herausgeber und des Verlegers soll die neue Ausgabe alle Schriften in griechischer Sprache, welche uns erhalten sind, umfassen. In der Teubner'schen Anzeige heisst es dann weiter: »Sämmtlichen wird eine deutsche Uebersetzung, denjenigen, welche dessen bedürfen, auch ein Commentar beigegeben werden. Die kritische Grundlage für diese neue Ausgabe bildet das umfassende Material, welches Herr Professor Dr. Studemund während seines mehrjährigen Aufenthaltes in Italien gesammelt hat; dazu wird benutzt werden, was aus dem früher Franz'schen, jetzt in den Händen des Herrn Dr. von Jan befindlichen Apparates sich als brauchbar erweist, so wie die von den Herren DD. Deiters zu Aristides Quinctilianus und Marquard zu Theo Smyrnaeus, Ptolemaeus und mehreren kleineren Schriften besorgten Collationen. Die Ordnung der Schriften wird eine, so weit es bestimmbar ist, chronologische sein; zunächst wird erscheinen die Musica des Aristides Quinctilianus, von Herrn Dr. Deiters bearbeitet, dann voraussichtlich die pseudo-euklidische Introductio von Herrn Dr. von Jan, die Schrift des Theo Smyrnaeus, Ptolemaeus etc. Jede der Schriften wird, wofern der Umfang nicht gar zu gering ist, auch als einzelnes Fascikel abgegeben, später die gehörige Anzahl solcher zu einem Bande vereinigt werden. Für den Schluss des ganzen Corpus ist ein vollständiges Lexicon terminorum in Aussicht genommen«.

✱ Ueber einen ergreifenden Vorfall nach der Schlacht bei Gravelotte am 18. Aug. Abends, welchen damals die Zeitungen berichteten (dem Trompeter eines furchtbar mitgenommenen Cavallerieregimentes war die Trompete durchlöchert und gab, als er zum Sammeln des übrig gebliebenen Häufleins blasen wollte, nur einige schwache ächzende Töne von sich) hat Freiligrath ein Lied gemacht, welches die illustrirte Zeitschrift »Das neue Blatt« veröffentlicht.

Die Trompete von Gravelotte.

Sie haben Tod und Verderben gespie'n,
Wir haben es nicht gelitten.
Zwei Colonnen Fussvolk, zwei Batterie'n,
Wir haben sie niedergeritten.

Die Säbel geschwungen, die Zäume verhängt,
Tief die Lanzen und hoch die Fahnen,
So haben wir sie zusammengesprengt —
Cürassiere wir und Uhlanen.

Doch ein Blutritt war es, ein Todesritt,
Wohl wichen sie unseren Hieben,
Doch von zwei Regimentern, was ritt und was stritt,
Unser zweiter Mann ist geblieben.

Die Brust durchschossen, die Stirn zerklafft,
So lagen sie bleich auf dem Rasen,
In der Kraft, in der Jugend dahingerafft —
Nun, Trompeter, zum Sammeln geblasen!

Und er nahm die Trompet', und er hauchte hinein,
Da — die muthig mit schmetterndem Grimme
Uns geführt in den herrlichen Kampf hinein,
Der Trompete versagte die Stimme!

Nur ein klanglos Wimmern, ein Schrei voll Schmerz,
Entquoll dem metallenen Munde;
Eine Kugel hat durchlöchert ihr Erz —
Um die Todten klagte die wunde!

Um die Tapfern, die Treuen, die Wacht am Rhein,
Um die Brüder, die heut' gefallen —
Um sie Alle, es ging uns durch Mark und Bein,
Erhub sie gebrochenes Lallen.

Und nun kam die Nacht, und wir ritten hindan,
Rundum die Wachtfeuer lohten;
Die Rosse schnoben, der Regen rann —
Und wir dachten der Todten, der Todten!

Dieses Lied hat nur den einen Fehler, dass es, wie alle Freiligrath'schen Poesien, mehr declamatorisch als musikalisch gehalten ist.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 2. November 1870. **Nr. 44.** V. Jahrgang.

Die Rose vom Libanon.

Oper von Joseph Huber.

Unsere gegenwärtige Operncomposition hat zwei Ideale oder Schablonen, denen sie folgt: sie lenkt entweder in die Spuren Wagner's, oder in diejenigen Offenbach's. Die französischen Eklektiker Gounod, Adam etc. haben zwar auch von deutschen Theatern ziemlich Besitz genommen, aber doch nur vorübergehend, und man kann erwarten, dass sie den hier gewonnenen Boden bald wieder verlieren, wahrscheinlich für die nächste Zeit in ihrer Production überhaupt nicht sehr ergiebig sein werden. Den Pariser Theatern ist die Subvention schon vom 1. October an gänzlich entzogen; die französische Oper, die sich nur durch die Unterstützung der Regierung in ihrem Glanze erhalten kann, dürfte die Calamität des Landes mit am schwersten empfinden. Denn eine Regeneration nach deutscher Art — was in Einer Stadt nicht gelingen will, in einer anderen zu versuchen — ist in Frankreich nicht möglich; da kein Tonsetzer, der einmal Pariser Luft geathmet und Pariser Beifall gekostet hat, es über sich gewinnen wird, für Provinzial-Theater zu arbeiten, seien die Orte auch noch so gross und reich. Uebrigens fehlen an diesen Theatern auch alle Elemente einer besseren Kunst; sie haben ohne Ausnahme nicht mit der Kunst, sondern mit dem Bordell den Pakt geschlossen, und die Theaterunternehmer befinden sich durchgehends sehr gut dabei. Ohne nun zu untersuchen, wie weit die Wagner'schen und die Offenbach'schen Schablonen von einander abweichen und welche Geistesverwandtschaft unter ihnen besteht, wollen wir heute nur ein neues Werk näher betrachten, welches sich einfach — in des Wortes verwegenster Bedeutung — auf Wagner's Seite stellt. Es ist dies die »Rose vom Libanon«. Wir haben sie bezeichnet als eine »Oper von J. Huber«, und erschrecken fast über diesen altmodischen Ausdruck, wenn wir auf den wirklichen Titel blicken, welchen die Autoren dem Werke vorgesetzt haben. Er lautet:

> **Die Rose vom Libanon.** Dramatische Dichtung in drei Aufzügen von **Peter Lohmann**, Musik von **Joseph Huber.** Stuttgart, Theodor Stürmer. Partitur. Folio. (Erster Act 101, zweiter 144, dritter 141 Seiten; lithographirte Handschrift.)

Weil uns hier zunächst die »dramatische Dichtung« von Herrn Peter Lohmann entgegen tritt, ist es gewiss ganz in der Ordnung und völlig im Sinne des Dichters, wenn wir seinen Theil der Arbeit zunächst ins Auge fassen. Etwas anderes noch macht solches aber sogar zu einer unabweislichen Pflicht. Herr Lohmann hat dem Werke nämlich eine Art Vorrede mitgegeben, welche er »Zur Einführung« betitelt. Nun, eine simple Vorrede kann man schon, wie bekannt, ohne grosse Nachtheile überschlagen, aber einer directen »Einführung« darf sich niemand entziehen. Also der Leser wird höflichst gebeten.

Es thut uns leid vorweg gestehen zu müssen, dass wir fast die ganze »Einführung« hier zu reproduciren gezwungen sind, weil ihre Sätze wie Kletten an einander hängen.

Sie beginnt: »Was die Wissenschaft beschreibt und die Religion verschreibt, das führt bekanntlich die Kunst unmittelbar in lebendiger Wesensform, in der Erscheinung vor«. Demnach wäre sie der Beleg zu beiden, und wie »lebendig« auch immer gehalten, doch nur eine Art von Beispiel. In den Anfängen, und wieder in den Verirrungen der Kunst, machen sich solche Tendenzen geltend; aber wo sie sich auf freier Höhe bewegt, da ist es anders. Was meint der Verfasser zu der folgenden Umstellung seines Satzes: »Was weder die Wissenschaft zu beschreiben, noch die Religion vorzuschreiben vermag, das Lebendige, bildet das Gebiet der Kunst und wird von ihr nach den Gesetzen der Schönheit dargestellt« —?

Wir bitten aber, zunächst Herrn Lohmann's Satz in Erinnerung zu behalten wegen des unmittelbar darauf Folgenden. Es folgt dieses: »Wie die Wahrheit und die Tugend in sich vollendet keines Aussengegenstandes zur Bekräftigung, zum Erproben ihrer Stichhaltigkeit bedürfen, so auch die Kunst, so demnach auch das Drama«. Der Leser merkt wohl schon, worauf er hinaus will, er will das Dreinreden des Publikums sich vom Leibe halten.

Vielleicht auch das Publikum überhaupt. Hören wir zunächst, wie er weiter argumentirt: »Innerhalb der Grenzen seiner Handlung vollzieht sich die jeweilige Idee; und zum Darthun derselben bedarf es nur der im Drama handelnden Personen, nicht eines Publikums von Zuschauern«. Noch niemand hat behauptet, dass das Publikum die »Idee« »darthun« solle, aber es soll sie wie ein Spiegel auffangen und in lebendiger Erregung zurückstrahlen. Die Werke der Natur wie die der Kunst bleiben in ihren Wesenheiten dieselben, ganz gleich, ob das Auge des Menschen darüber schweift oder nicht: aber ihre Schönheit, dieses Product lebendiger Formenfülle, ist nur für den theilnehmenden Menschen. Dies ist der ideale Grund oder — um uns in der Ausdrucksweise des Herrn Verfassers zu

bewegen — die »Idee«, welche hinter dem, was man Publikum nennt, verborgen ist.

Er meint: »Werden Wirkungen erzielt durch irgend etwas im Drama Geschehendes, so kommen dieselben ästhetisch nur in so weit in Betracht, als sie unter den handelnden Personen selber ausgeübt werden«. Dies ist aber durchaus nicht der Fall. Die natürlichen Wirkungen sind ausschliesslich diejenigen, welche sich bei den handelnden Personen des Spiels oder des Drama äussern, weil dieses Drama ein Lebensvorgang sein soll und nur durch die Impulse der Handlung und die Pulse der Wirkungen der Handlung in seinem Gange erhalten wird. Die ästhetischen Wirkungen aber erstrecken sich eben so ausschliesslich nur auf das Publikum, niemals auf die Mithandelnden. Diese ästhetischen Wirkungen gehen die Handelnden durchaus nichts an; da sie aber unzertrennlich sind von einem Werke der Kunst und von jedem Autor bei der Ausführung seines Werkes ins Auge gefasst werden, so ist hiermit zugleich sonnenklar bewiesen, dass sich jeder Künstler einen Kreis von Zuschauern oder Hörern, das also was man Publikum nennt, unwillkürlich hinzu denkt. Dieses Publikum als solches oder (wenn Herr Lohmann den Ausdruck lieber hat) als Idee ist eine selbstverständliche Voraussetzung.

Der verehrte Leser erwartet wohl nicht, dass die Durchmusterung der Sätze eines Schriftstellers, welcher in den allerersten Grundbegriffen der Kunst sich so unreif zeigt, ein erfreuliches Resultat ergeben werde. Besehen wir uns indess zunächst das Folgende.

»Da sie, die handelnden Personen, überhaupt nur zu dem Zweck auftreten, eine dem Dichter ewiggültig dünkende Idee zur Erscheinung zu bringen durch das Ergebniss ihrer Aller Handlungen, so dürfen sie schlechterdings nicht irgend Etwas an sich tragen, das gegenüber dem Ewigberechtigten unbrauchbar oder störend wäre. Störend oder ganz unbrauchbar aber ist jegliches Vorurtheil, jegliche conventionell-historisch gegebene Thatsache, jeder im Sinn einer begrenzten Bildungsstufe ‚fertige' Begriff, überhaupt also jede Mitgabe und Eigenheit eines jeweiligen Publikums in seinen Trieben, Anschauungen und Kenntnissen im Gegensatz zu dem Menschen unmittelbar Angeborenem; denn sie zu überwinden, würde eben nicht diejenige menschliche Wesenheit hinreichen, wie die Kunst — als die es nur mit Aeusserungen unmittelbaren Lebens zu thun hat — solche darbietet und fordert.«

Man sieht, der Verfasser wird im weiteren Ausspinnen seiner Gedanken immer publikumsfeindlicher, immer menschenscheuer könnte man sagen. Nach diesem Dictum kann es den armen Personen eines Drama nicht einmal mehr erlaubt sein, dieselben Kleider oder selbst Kleiderstoffe zu tragen, mit welchen das Publikum sich bedeckt und geschmückt hat, denn Kleider gehören doch gewiss zu den »conventionell-historisch gegebenen Thatsachen«, zu »den Eigenheiten eines jeweiligen Publikums und seinen Trieben«, die »gegenüber dem Ewigberechtigten« unbrauchbar und nichtig sind. Indem er alles abweist, was »ein jeweiliges Publikum« weiss will und wünscht und sich nur an das Substrat des »dem Menschen unmittelbar Angeborenen« hält, zieht er einen Strich über alles geschichtlich-menschlich Eigenthümliche und vernichtet für die Kunst das Köstlichste und Lebendigste, die Individualität — die beschränkt menschliche Individualität in kleineren, die historische Individualität in grösseren Werken der Kunst. Wie anders lautet es, wenn Shakespeare, der doch auch etwas von dem dramatischen Handwerk verstand, als den Triumph seiner Kunst die Aufgabe bezeichnete, der Gegenwart, seiner Gegenwart den Spiegel vorzuhalten, im Guten wie im Schlimmen! und wenn ein Anderer meinte, wer seiner Zeit genug gethan, der habe für alle Zeiten gelebt! Beiden Sprüchen liegt der Sinn zu Grunde, dass der Dichter oder Künstler der Lehrer der Gegenwart, die Gegenwart aber auch zugleich sein Richter sei.

Herr Lehmann fährt fort: »Da nun andererseits das Erscheinen unmittelbarer Lebens-Aeusserungen sich nicht wohl unter der Gestalt von Wahrheit und Tugend, als den Darstellungsformen der Wissenschaft und Religion, denken lässt, so schliesst sich vom Drama nicht minder jegliche Didaxis aus. Und nicht minder auch jegliche Ausdrucksform nur mittelbaren Lebens, ich meine: die Beschreibung, die Erzählung, der Bericht.« Bisher hat man es immer als einen Vorzug der dramatischen Dichtung angesehen, dass sie auch Episches und Lyrisches am passenden Orte trefflich verwerthen und dadurch einen unvergleichlichen Reichthum der Kunstmittel entfalten könne. Das soll also fortan nicht mehr gelten; Herr Lohmann ist ein Liebhaber von kahlen Bäumen und grauen Theorien.

Wir haben seine letzten Sätze eigentlich nur angeführt, um dem Leser von dem, was unmittelbar folgt, den vollen Genuss zu verschaffen. Das Raisonnement geht nämlich so weiter —: »Was folgt aus diesem Allen? Dass unser Drama Hand in Hand mit den Ergebnissen neuester Naturforschung des persönlichen Gottes enträth, seine Figuren durchaus nach Gesetzen ursprünglichen menschlichen Wesens handeln und ausgehen, einzig auf einander angewiesen sein, von jeglichen Vorschriften gesonderter Wissenschafts- und Religionslehre unbeeinflusst lässt. Hier ist von Furcht die Rede nur in so weit, als mithandelnde, nicht aber zuschauende, Personen die Kraft des sich selbst überhebenden Bösen im Drama scheuen, hier von Mitleid nur, wenn die nach den Gesetzen ewig fortbildender Naturordnung übrigbleibenden guten sich trauernd um den dahingesunkenen, ja doch immerhin auch im Sturze noch durch seine bewiesene Kraft bemerkenswerthen übeln Mithandelnden schaaren. — Hier also ist der Satz des Aristoteles recht begriffen zu besserer Anwendung gelangt, als z. B. bei dem Euripides.«

Wenn man dies liest, möchte man wünschen, der Verfasser, der je dreistweg so vieles ignorirt, hätte auch den alten Aristoteles einfach bei Seite lassen sollen, um seinen Theorien die volle Originalität und seinen Resultaten eine gänzliche Neuheit zu sichern. Da dies nicht geschehen ist, müssen wir daran erinnern, dass Herr Lehmann die Lehre des Vaters der Logik einfach auf den Kopf gestellt hat, denn Aristoteles dachte bei seinen Deductionen nur an das Publikum. Wie sollte er nicht! sass er doch im Griechischen Theater unter derjenigen Zuschauermenge, welche von allen, die die Welt gesehen hat, künstlerisch die am normalsten entwickelte war. Ein so scharfer Beobachter, wie er war, fand hier kaum mehr zu thun, als seine Wahrnehmungen in eine philosophische Form zu bringen. — Eine grössere Merkwürdigkeit noch, als diese Auslegung des Aristoteles, bringt der Verfasser mit der Folgerung zu Stande, dass das Drama, wie er es sich denkt und ohne Zweifel auch macht, mit einem »persönlichen Gotte« nichts weiter zu schaffen habe, sondern »mit den Ergebnissen neuester Naturforschung Hand in Hand« spazieren müsse. Die Wissenschaft schreitet fort, das ist eine bekannte Sache. Wie nun, wenn die »neueste Naturforschung« nach einiger Zeit wieder von einer allerneuesten überholt und berichtigt wird, was doch Jedermann ohne Prophetengabe mit grösster Zuversicht behaupten darf? wird Herr Loh-

menn sein nur den »Aeusserungen nnmittelbaren Lebens« entsprungenes Drama denn ebenfalls diesen allerneuesten Ergebnissen onpassen wellen? Seine »Figuren« sind freilich, wie er behauptet, »ven jeglichen Verschriften gesonderter Wissenschoftslebre unbeeinflusst«; aber eine gesonderte Wissenschaft ist die »neueste Naturferschung« doch auch, und nicht etwa »eine Aeusserung unmittelbaren Lebens«, deren Ergebnisse jedem Naturfreunde in den Schooss fallen müssten, denn diese Untersuchungen gehen aus von wirklichen Professoren, die für ihr Fach gedrillt sind, für ihre Arbeiten besoldet und mit Orden und Titeln decorirt werden — lauter äusserliche, conventionelle Dinge, die der Verfasser für sein Drama als »störend« bezeichnet, hier aber wehl eder übel dech mit in den Kauf nehmen muss. Denn da er, nm den persönlichen Gott los zu werden, A gesagt hat, wird er nun auch B sagen und den mit den »Verschriften einer gesonderten Wissenschaft« eingegangenen Pakt halten müssen. Ueberdies hat er sich schen weit verstrickt. Bei seiner bewnnderswerthen Anwendung des Aristetelischen Satzes spricht er ven dem »Bösen« und dem »Guten« in seinem Drama und zwar in Ausdrücken, dass man annehmen muss, dieselben scheiden sich dert so ven einander wie die Farben weiss und schwarz bei prenssischen Fahnen und Schilderhäusern. Wir crinnern ihn olse zunächst daran, dass Gut und Böse nicht einmal »Ideen« sind, sondern einfach »fertige Begriffe«, mit denen er seinen obigen Aeusserungen zufolge nichts zu thun haben wollte. Und in selcher Enthaltsamkeit könnte man ihn nur bestärken. Die Begriffe ven Gut und Böse kamen erst mit dem paradiesischen Apfelbiss in die Welt; was Herr Lohmann aber als »Aeusserungen unmittelbaren Lebens« dramatischer Bearbeitung allein werth erklärt, liegt ausschliesslich in der Zeit ver dem genannten Wendepunkt im Paradiese. Einigermassen stimmt hierzu onch die Erklärung, nach welcher die »Guten« im Drama desshalb das Mitleid des Aristoteles fühlen sellen, weil der unterliegende »Böse« sich noch durch »seine bewiesene Kraft bemerkenswerth« gemacht hat, denn hier wird mit Werten, die sittliche Begriffe andeuten, nur noch ein leeres Spiel getrieben. Dass dabei Mitleid und Abscheu verwechselt werden, ist nur eine Kleinigkeit.

Wir können dem Verfasser nur rathen, sich in Wirklichkeit noch immer mehr onf die Beine seiner eigenen Theorie zu stellen. Dass es ihm nicht an dem Muthe der Consequenz gebricht, werden seine felgenden Werte lehren.

Sie lauten: »Eine Welt ausser der im Drama giebt es, wie wir wissen, für die handelnden Personen nicht: sie bilden selbst jene der bar-natürlichen gegenüber als Correctiv dienende, vertragen alse keine Zwischenacte; denn wohin gehen, da für sie keine zweite Welt besteht nnd doch vor der eigenen der Verhang gefallen? Mein Drama ist alse fernerhin, um mich des Ausdruckes zu bedienen, einactig; nnd kemmt eines der früheren, z. B. des vorliegende, dieser Ferderung nicht nach, so mnss ich das tadeln.«

Bravo! und es lebe die Censequenz! Man sieht, der Verfasser ist ein würdiger Schüler Wagner's (hoffentlich hält er diese Bezeichnung nicht für eine Beleidigung), aber er überwagnert noch den Wagner, wenn er das An- und Fürsich-Sein des Dramatischen bis zum Absoluten, d. h. bis zur Einactigkeit treibt. Was übrigens die schwere Frage anlangt, wohin die handelnden Personen in den Zwischenacten gehen sollten, »da für sie keine zweite Welt besteht«, sie sich olse, wenn der Verhang gefallen ist, vollständig im Leeren befinden: so möchten wir doch versuchen, zu ihrer Lösung einen kleinen Beitrag zu liefern. Wohin sie gehen sollten? fragt der Dichter; wir antworten: sie sellen sich in ihr eignes Innere zurückziehen nnd so eine vollständig beschlossene, der Aussenwelt angriffslose Ichheit darstellen, aus welcher sie erst dann wieder heraustreten, wenn sie mit den übrigen handelnden Persenen das Drama fortsetzen. Auf diese Weise wäre die Möglichkeit erhalten, bei dem Drama auch fernerhin verschiedene Acte gelten zu lassen, was dech immerhin sein Angenehmes hot. Diese Möglichkeit der Mehractigkeit nun haben wir hiermit auf eine se grundphilosephische Weise demonstrirt, dass wir sogar die Ueberzeugung hegen, der Verfasser werde dieselbe — nicht ohne eine gewisse Regung des Neides — billigen und acceptiren. Um jenes sich Zurückziehen in das eigne Innere auch äusserlich symbolisch, und der Aussenwelt kenntlich, anzudeuten, sollte man nicht verschmähen den Sterch nachzuahmen. Wenn dieser ven der umgebenden Welt sich abwendet und rein in das Absolute sich versenkt, zieht er das eine Bein in die Höhe und steht unbeweglich auf dem andern allein. Se sollte man auch allen »handelnden Personen« vorschreiben, wenn sie Zwischenacte machen, diese nur auf Einem Fusse ruhend zu verbringen.

(Fortsetzung folgt.)

Musikalisches aus dem Briefwechsel

von Mary Granville.

(Schluss.)

1773. Frau Anna Viney an den Geistlichen Dewes in Calvich*). Glocester, 2. Nov. Ich bilde mir ein, dass Sie fleissig üben [Clavier nnd Orgel], und wenn Sie ein solcher Liebhaber der Musik sind, wie Ihr Bruder Bernard, so muss Ihnen die werthvolle Sammlung Ihres Onkels viel Vergnügen verursachen.**) Ich fand, dass Ihr Bruder Herr Bernard Dewes sich in seinem Spiel sehr vervollkommnet hatte, als er das letzte Mal hier war, und ich begleitete ihm auf der Orgel und wünsche ich könnte dasselbe auch bei Ihnen thun, wie ich überhaupt grosses Vergnügen haben würde Sie zu sehen und zu hören.

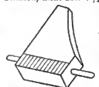
1774, Bulstrode 16. Sept. Frau Delany an ihren Bruder Bernard Granville. Ich muss einen Theil unserer Unterhaltung (bei Lord Bute auf seinem Gute Luten) nicht vergessen; es war dies eine Glockenorgel, welche ein Meisterstück der Mechanik ist nnd anderthalb Stunden bei einmaligem Aufwinden ununterbrochen fortspielt. Sie hat dreissig Rollen, auf welchen die Hauptstücke von Händel, Geminiani und Corelli sind; der Ton ist schmelzend und angenehm nnd macht eine Wirkung, die ich nicht erwartet hätte. Sie ist von grossem Umfange nnd hat viele Register, und ich höre dieses Instrument lieber als unsere modernen Opern und Concerte; manche Stimmen sind sehr gut darin verwandt nnd einige von Händel's Chören recht wohl ausgeführt.

1775, London 11. Jan. An Frau Viney. Ich hörte ein feines neues Instrument, genannt das Celestinet, eine Verbesserung (wenn nicht eine Erfindung) von Herrn Mason dem Dichter. Seine Muse ist in ihren besten Stunden nicht harmonischer

*) Bernard Granville lebte als Junggeselle auf seiner Besitzung Calvich, wo er auch 1775 starb, und wurde hier in den letzten Jahren von seinem Neffen, dem zweiten Sohne einer Schwester, gepflegt, wofür er denselben zu seinem Universalerben ernannte. (S. unten.)

**) »Es war dies eine handschriftliche Sammlung von Händel's Musik in 38 Bänden, unter Händel's Aufsicht für Herrn Granville copirt, grösstentheils von seinem Secretär Smith.« Anmerkung der Herausgeberin.

und pathetischer, als dieses Instrument. Ich weiss, Sie und Ihre Schwester werden nach einer Beschreibung verlangen, aber das geht über meine Kräfte, ich kann nur eine unvollständige Skizze bieten. Die Form ist die eines kurzen Harpsichords mit eben solchen Tasten und in derselben Weise gespielt, aber blos mit der rechten Hand. Zur selben Zeit zieht man mit der linken Hand einen Bogen gleich dem einer Violine, der unter den Tasten läuft und durch einen Mechanismus an die Saiten gedrückt wird und einen höchst delicaten Ton hervor bringt, seinem Charakter nach etwa ein Mittelding zwischen den feinsten Violintönen und dem Gläserklang. Es ist nur zwei Fuss lang und an der stärksten Stelle (da wo die Tasten sich befinden) nicht über $1\frac{1}{2}$ Fuss breit; die Tasten befinden sich eben auf dem Instrument, wie die Figur zeigt. Man setzt es auf den Tisch, und die beste Begleitung dazu ist ein Pianoforte oder Harpsichord. Herr Maisen spielt reizend, mit grossem Ausdruck. Ich muss indess beifügen, dass Händel's majestätische Musik zu tief in meine Seele gepflanzt ist, um im allgemeinen geneigt zu sein, an der leeren modernen italienischen Musik Gefallen zu finden.*) Weil dies eine merkwürdige Erfindung ist, konnte ich nicht unterlassen Ihnen einige detaillirte Nachrichten darüber zu geben. — Das Petschaft, mit welchem ich dieses siegle, ist Garrick's Kopf.



1779, Bulstrode 29. Oct. An ihre Nichte Frau Port. Am Hofe zu Windsor hatte ich eine höchst anziehende zweistündige musikalische Unterhaltung. Die Musik, obwohl modern, war doch in ihrer Art excellent und wurde gut ausgeführt; besonders vorzüglich waren der erste Violinist Cramer, Abel auf der Viola di gamba (obwohl ich dieses Instrument nicht leiden mag) und ein Hoboist welcher gerade erst von Deutschland gekommen war.

Gräfin Cowper an Frau Port, 5. Nov. Miss William's Gesundheit hat sich sehr gebessert; ihr Benehmen ist gut und ihre Stimme entzückend. Ihr Gesang hat sich sehr vervollkommnet durch einige Lectionen bei Herrn Snow, der ein capitaler Musiker ist, ein zweiter Händel; ich sagte ihm, ich sei überzeugt, dieser habe seinen Mantel auf ihn geworfen. Er lebt in der Musik desselben und verehrt sein Andenken. Er ist der Sohn des berühmten Trompeters Snow, der beständig in Händel's Orchester mitwirkte. Ich hoffe, Sie haben die Musik nicht bei Seite gelegt, *ce serait dommage!*

1780. Frau Delany an ihre Nichte, London 21. März 1780. Gestern Abend war Lady Jerningham hier mit ihrem Harfner, welcher sehr angenehm sang und spielte, zum grossen Vergnügen von Georgina Mary Anna [ihrer 8jährigen Grossnichte], die vielen Spass daran hatte.

Frau Boscawen an Frau Delany, London 28. Decbr. Der Herzog und die Herzogin von Beaufort halten ihren Weihnachten in alter Weise zu Badminton, Lord und Lady Falmouth nebst ihrem Töchterchen sind auch dabei, ebenfalls, wie ich glaube, Herr Richard Master nebst Frau, so dass nur die ältesten Söhne jenes Hauses fehlen werden, wenn der **wallisische Harfner in die Saiten greift.****)

1785. Frau Delany an Frau Frances Hamilton. Windsor, 9. Novbr.*) Im nächsten Zimmer neben dem königl. Gesellschaftssaal befindet sich das musikalische Orchester, welches von 8 bis 10 Uhr spielt.

1786. Frau Boscawen an Frau Delany. London, 23. Mai. Mich verlangt Ihre Meinung zu hören über Dr. Burney's Beförderung, welche, wie ich überzeugt bin, von Ihren guten Wünschen begleitet wird wegen der Zuneigung, die Sie seiner liebenswürdigen Tochter schenken. Ich hörte, dass beide am letzten Sonntag in Windsor waren und habe grosse Hoffnung, Sr. Majestät werde ihn für würdig halten, der Nachfolger des verstorbenen Stanley [als Hoforganist] zu werden. — Am 27. Mai schreibt sie weiter über diesen Gegenstand: Ich bin überzeugt, Sie bedauern mit mir, dass Lord Salisbury [der Oberhofmarschall] unter den Musikern einen Günstling hat, also nicht den würdigsten wählen wird, und Dr. Burney wird von so vielerlei Menschen geschätzt und gepriesen, dass ich mich garnicht wundere, wenn sie ihn jetzt »den Hasen mit vielen Freunden« nennen.

Die letzten Briefe musikalischen Inhalts, welche aus der Correspondenz von M. Granville hier mitgetheilt werden, betreffen den König und die Sammlung Händel'scher Werke, welche Bernard Granville sich angelegt hatte. Die Herausgeberin bemerkt: »Im November 1784 hatten König Georg III. und Königin Charlotte häufige Besprechungen mit Frau Delany über Händel's Musik**) und drückten ihren Wunsch aus, dass ihnen Frau Delany von ihrem Neffen einen Katalog der schönen Sammlung ihres verstorbenen Bruders von Händel's Musik verschaffen möge. Der folgende Brief wurde von der Königin an Frau Delany gerichtet, als der Katalog zurück erfolgte, und ein Brief des Königs über denselben Gegenstand war beigelegt«.

1784. Königin Charlotte an Frau Delany (eigenhändig). Ich habe das Vergnügen, der lieben Frau Delany den Katalog der Granvill'schen Musiksammlung zurück zu senden nebst einem Briefe des Königs, welcher genügend zeigen wird, wie sehr derselbe befriedigt ist durch die Weise, in welcher sie seinen Auftrag erfüllt hat. Ich benutze zugleich mit Vergnügen diese Gelegenheit, einer der Würdigsten ihres Geschlechts meine aufrichtige Hochachtung zu erkennen zu geben.

Windsor, den 17. Novbr. 1784. Charlotte.

Ich bitte um meine Grüsse an die liebe Herzogin [»Dutchess«!] von Portland, und hoffe zu hören, dass sie sich so wohl befindet wie ich wünsche.

Brief von König Georg III. an Frau Delany (eigenhändig). Windsor, 7. Nov. 1784. Der König ist höchst angenehm berührt von der sehr correcten Weise, in welcher Frau Delany seinen Auftrag, einen genauen Katalog von Herrn Granville's Sammlung Händel'scher Musik zu erlangen, ausgeführt hat, und wünscht sie möge denselben an Dr. Burney senden.***) Und gleichwie Frau Delany Herrn Granville's Bereitwilligkeit mitgetheilt hat, dem Könige diejenigen Bände zur Ansicht zu überlassen, welche sich nicht unter seinen Originalhandschriften†) befinden, so wird derselbe gebeten, die folgenden davon bei irgend einer passenden Gelegenheit zur Stadt zu schicken, und wird grosse Sorge dafür getragen werden, dass sie unbeschädigt wieder zurück gelangen: Nr. 19: *Opera of*

---

*) Mason, Dichter und Geistlicher, war ein Anhänger des modern Italienischen.

**) »Diese Worte beweisen, dass Heinrich, der fünfte Herzog von Beaufort, auch damals in seiner Residenz zu Badminton einen nationalen Harfner in Diensten hatte, so die löbliche alte Sitte seiner wallisischen Vorfahren in Raylan Castle fortsetzend.« Anmerkung der Herausgeberin.

*) Unsere M. Granville (Frau Delany) lebte in den letzten Jahren am Hofe als Gast des Königs Georg III.

**) Die grossen Aufführungen in der Westminster Abtey fanden damals statt.

***) **Burney** war eben damals beschäftigt, die Beschreibung der Gedächtnissfeier Händel's nebst einem Abriss seines Lebens zum Druck zu bringen und König Georg III. nahm den lebhaftesten Antheil an diesem Werke, schrieb sogar selber einige Bemerkungen nieder, welche in dasselbe aufgenommen wurden. Er erschien gedruckt 1785 unter dem Titel: *An account of the musical performances in Westminster Abbey and the Pantheon* [*May* 26 bis *June* 5, 1784], *in commemoration of Handel*. 4.

†) Die Originalhandschriften Händel's besass damals der König, der sie von dem jüngeren J. Chr. Schmidt zum Geschenk erhalten hatte.

Amanets [*Admeto*]. 22: *Teseo*. 25: *Amadisce* [*Amadigi*]. 35 und 36: Bände mit Duetten. 37: Verschiedenes nebst der Wassermusik. Desgleichen ein Manuscript in Quart von einem Gesange, welchen jener grosse Meister achtstimmig compouirt hat, anfangend »*Still I adore you, tho' you deny me*«.

König Georg III. an dieselbe (eigenhändig). Der König hat soeben die Copien der drei Opern erhalten, welche Frau Delany so gefällig war für ihn zu leihen. Er giebt desshalb die drei Partituren hiermit zurück, wie auch die beiden anderen Bücher welche dieselben begleiteten, nebst dem Terzett in des unvergleichlichen Componisten eigner Handschrift, und den schönen Gesang in acht Stimmen; und wünscht Frau Delany wolle ihrem Neffen alles was schicklich ist ausdrücken für Zusendungen, die so angenehm gewesen sind. Der König hofft, wenn der Frühling weit genug vorgeschritten ist, dass er das Vergnügen haben werde jenen achtstimmigen Gesang bei der Königin aufführen zu lassen zur Genugthuung von Frau Delany, wobei nicht vergessen werden soll, ihn durch die Ouvertüre aus Radamistus einzuleiten.

Im Hause der Königin, 11. Febr. 1785.

Georg Rex.

Hiermit schliessen die Briefe, welche musikalische Nachrichten enthalten. Die Herausgeberin fügt dann noch einige Notizen hinzu über die oft besprochene Sammlung ihres Bruders. Sie schreibt:

»Die Granville-Sammlung von Händel's Musik in 38 Bänden wurde, wie man glaubt, von Frau Delany insgesammt an Georg III. gesandt, aber durch die Sorglosigkeit derer, welchen die Zurückgabe anvertraut war, kamen nur 37 Bände wieder heim, unter welchen der »Gesang in acht Stimmen«, den der König in seinem Briefe so besonders hervor streicht, sich nicht befand.*) Die folgenden Bände waren diejenigen, welche zurück kehrten: 1. Messias, 2. Samson, 3. Joseph, 4. Saul, 5. Esther, 6. Athalia, 7. Debora, 8. Il Trionfo (italienisch), 9. Te Deums und Jubilate, 10. Funfzig (italienische) Cantaten, 11. Israel in Aegypten, 12. Acis und Galatea, 13. Amadigi, 14. Teseo, 15. Lothario, 16. Scipio, 17. Ariodante, 18. Alexander, 19. Rinaldo, 20. Hymenäus, 21. Rodelinda, 22. Otho, 23. Deidamia, 24. L'Allegro ed il Pensieroso, 25. Riccardo I, 26. Siroe, 27. Tamerlane, 28. Admetus, 29. Giulio Cesare, 30—33. Anthems, 34. Duette, 35. Orgelconcerte, 36. Instrumentalconcerte, 37. Verschiedene Instrumentalstücke wie das Concertante für 9 Instrumente und die Wassermusik. Diese Liste gebe ich, weil sie den Verehrern Händel's interessant sein wird. Als Herausgeberin dieser Briefe habe ich mich bei denjenigen Personen, welche mit seinen Werken am meisten vertraut sind, vielfach erkundigt, aber es ist mir nicht gelungen, den verlorenen achtstimmigen Gesang zu englischen Worten irgendwo wieder finden zu können.

*) Mit diesem achtstimmigen Gesange hat es überhaupt eine besondere Bewandtniss. Man hat ihn auch sonst noch nicht wieder gefunden. Burney führt in der Liste von Händel's Werken auch den Inhalt der Sammlung Granville's an und nennt dabei zuletzt »einen Band von Einzelgesängen in acht Stimmen, *and one of Single Songs in Eight Parts*« (*Commemoration of Handel* S. 46). Demnach waren in dem einen Bande mehrere Gesänge dieser Art enthalten, und Burney bezeichnet sie als Einzel- oder Sologesänge. Weil nun der englische Ausdruck »*parts*« ebenso wohl die Stimmen der begleitenden Instrumente bezeichnen kann und gewöhnlich bezeichnet, so muss man annehmen, dass der in Frage stehende Gesang nicht ein achtstimmiges Vocalstück, sondern eine Arie mit verhältnissmässig sehr vollstimmiger Begleitung war. Ein Gesang »in acht Parts« würde hiernach schon sein eine Arie, welche begleitet wäre z. B. von 2 Flöten (oder Oboen), 2 oder 3 Violinen, Viola, 1—2 Fagotten oder Hörnern nebst Bass, was eine Partitur von 8 Linien oder »Parts« ergeben würde. In jedem grösseren Gesangwerke Händel's pflegen einige derartige Stücke vorzukommen, und wenn Burney recht berichtet (was ich glaube), so enthielt der Band mehrere Stücke dieser Art.

Jenen Handschriften liegt auch noch ein italienisches Trio bei »*Se tu non lasci amore*«, eine Handschrift in Querquart, unterzeichnet »*G. F. Handel, le 12 di Luglio*, 1708, *Napoli*«; und eine Beischrift von Granville auf der letzten Seite lautet also: »Dieses Original ist in Händel's eigener Handschrift; es wurde von ihm an Herrn Bernard Granville gegeben und ist die einzige Copie welche davon vorhanden ist, wie Herr Händel ihm sagte, als er es ihm schenkte für seine Sammlung von Musikalien«.*) Das ganze Stück ist in Musik und Worten von Händel geschrieben. In der Sammlung befindet sich auch noch eine andere Merkwürdigkeit, ein Buch mit diesem Titel: ‚*Johann Krieger, Organisten* und *Chori Musici Directore in Zittau*, Anmuthige Clavier-Uebung. Nürnberg 1699'. Granville hat auch dieses Buch mit einer Anmerkung versehen: ‚Dieses gedruckte Buch ist von einem der berühmtesten Orgelspieler Deutschlands; Herr Händel bildete sich in seiner Jugend ein gut Theil nach dem Plane dieses Meisters und sagte, dass Krieger einer der besten Componisten seiner Zeit war für Orgel und Clavierspiel, dass man aber, um ein guter Spieler zu werden, mit dem Clavichord beginnen müsse, statt mit der Orgel oder dem grossen Clavier (*harpsichord*)«. Auch ein geschenktes Exemplar von Händel's »*Suites des Pieces*«, Band I, findet sich vor, auf welchem Granville bemerkt hat, dass der 2[te] Band nicht von Händel selber, sondern nach sehr fehlerhaften Abschriften herausgegeben sei. — Frau Delany war nicht im Stande, die verlorene Musik wieder aufzufinden, was ihr viele Aufregung verursachte, obwohl angenommen werden kann, dass der König und die Königin von dem Verluste, so lange sie lebte, nichts erfuhren«. —

Zum Schlusse seien hier noch einige Lebensnachrichten über die beiden Hauptpersonen dieses Briefwechsels mitgetheilt, über die Geschwister Mary und Bernard Granville.

Mary Granville war Witwe seit 1768, da ihr zweiter Mann Dr. Delany in diesem Jahre starb. Als »Frau Delany« war sie eine hoch angesehene, allgemein geschätzte Dame am Hofe Georg's des Dritten. Sie starb am 15. April 1788, erreichte also, da sie am 14. Mai 1700 geboren war, das hohe Alter von beinahe 88 Jahren. In den letzten Jahren lebte sie am Hofe zu Windsor in einem von dem Könige unterhaltenen Hauswesen. Bereits 72 Jahre alt, brachte ihr lebhafter Geist und grosser Thätigkeitstrieb noch eine neue Erfindung zu Stande, nämlich eine Nachahmung von Blumen und Pflanzen durch farbiges Papier, eine sehr hübsche und mühevolle Mosaicarbeit, in welcher sie eine grosse Vollkommenheit erlangte.

Bernhard Granville war 1699 geboren, und starb auf seinem Landsitze zu Calvich in Staffordshire am 2. Juli 1775. Mit seiner Schwester lebte er früher in innigen Beziehungen, wie die Briefe zeigen; seit ihrer Verheirathung mit dem Geistlichen Dr. Delany aber wandte er sich mehr und mehr von ihr ab, weil durch diese Heirath sein Standesstolz sich beleidigt fühlte. Er war eine durch und durch musikalische Seele und einer der treuesten Anhänger des grossen Deutschen. Auch sonst war er ein allseitig empfänglicher offener Kopf. Als J. J. Rousseau 1766 in England und zwar in seiner Nähe (bei Herrn Davenport in Wootton) sich aufhielt, wurde er mit seinem Nachbar Granville sehr befreundet; mehrere französische Briefe des merkwürdigen Genfers an ihn sind in dieser Correspondenz Band IV, 71 ff. abgedruckt. Er blieb unverheirathet, und sein muthmaasslicher Erbe war sein Neffe Bernard Dewes, der zweite Sohn seiner Schwester Anne, dessen ganzer Lebenslauf schon auf diese Erbschaft eingerichtet war. Aber der Besitzer

*) »die einzige Copie« soll gewiss heissen: die einzige Abschrift in Händel's Hand oder mit anderen Worten die einzige Originalhandschrift; Copien von anderer Hand existirten nachweislich mehrere davon, Händel selber besass eine solche in dem von Schmidt sen. geschriebenen Bande italienischer Duetten und Trios.

von Calvich änderte seinen Sinn und hinterliess sein Gut nicht dem zweiten, sondern dem dritten Sohne seiner Schwester, dem Geistlichen John Dewes, welcher ihn in den letzten vier Leidensjahren gepflegt hatte. Dies verursachte in der Familie eine grosse Confusion; John Dewes trat indess ganz erfreut das schöne Erbe an und der König gestattete ihm später, den Namen Dewes mit dem Granville's zu vertauschen. Da aber der älteste Sohn von Dewes starb, so fielen die väterlichen Güter an den durch B. Granville enterbten Bernard, so dass seine Erziehung zum »Gentleman«, d. h. zum Nichtsthun, weiter keine bedenklichen Folgen für ihn hatte. *Chr.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** (Singakademie.) Freitag den 28. October veranstaltete die Singakademie zum Besten der Invalidenstiftung eine Aufführung des Judas Maccabäus von Händel. Wenn irgend ein Oratorium in der heutigen grossen Zeit geeignet ist, Zuhörer wie Sänger mit Begeisterung fortzureissen, so ist es sicherlich der Judas. Es ist daher dieses Werk schon früher bei ähnlichen Anlässen in der Berliner Singakademie zur Aufführung gekommen. Die älteste, von der wir genauere Nachricht zu geben im Stande sind, fand unter Zelter's Leitung im Saale der Kunstakademie am 15. April 1811 statt, und zwar mit einer vorangehenden von Tiedge gedichteten und von Zelter componirten Trauercantate auf den Tod des bei Saalfeld gefallenen Prinzen Louis. Die Aufführung scheint nur am Clavier stattgefunden zu haben, da der Saal, welchen die Singakademie damals im Kunstakademie-Gebäude zu benutzen pflegte, von nur geringem Umfange ist. Das Oratorium wurde desshalb wenige Wochen später (am 2. Mai 1811) im Opernhaus-Concert-Saale mit Orchester wiederholt. Einige Jahre darauf brachte die Singakademie abermals den Judas zur Aufführung, nämlich 1814 am 29. Mai, in einer unserer heutigen in vieler Beziehung ähnlichen Zeit und zum Besten der im Felde verwundeten Krieger. Leider habe ich keins der alten Textbücher auftreiben können; das vom Jahre 1828 enthält die kurze Vorrede, welche im Hellwig'schen Clavierauszuge (vom Jahre 1820) zu finden ist; in wenigen treffenden Worten ist daselbst der Werth des Oratoriums folgendermaassen beurtheilt. »Das Oratorium hebt an mit der Trauer des Israelitischen Volkes um den »Tod des Matathias. Der tiefe Schmerz um einen allgemein verehrten Helden, der Eifer in den Chören des neu befeuerten Heeres, die »Unschuld und Blüthe in den Gesängen der Jugend, das glühende »Leben in den Liedern der Freiheit sind ein Gegenstand der Bewunderung zweier Nationen und Geschlechter gewesen. Ein Geist alles »Edlen, Grossen und Tiefen hat das Werk geboren und wird es erhalten. Jedes Zeitalter wird seine Kraft daran prüfen »und an der Wirkung sich selber erkennen dürfen.« Aehnlich treffende Vorreden hat Zelter selbst mehrere zu Händel'schen Werken geschrieben, von denen ich die zum Alexanders-Fest (vom Jahre 1807) besonders hervorhebe.*) Ludwig Hellwig war mit Zelter so nah befreundet, dass uns die Aehnlichkeit im Stil mit den Zelter'schen Vorreden nicht auffallen darf, vielleicht gehört auch Zeltern ein Theil der angeführten Worte an, — (was jedoch vollkommen gleichgiltig ist,) — jedenfalls legen sie ein Zeugniss dafür ab, wie Zelter und die ihm befreundeten und der Akademie nahestehenden Musiker Berlins in damaliger Zeit für ein richtiges Verständniss des oft noch verkannten Händel bei den Sängern und beim Publikum wirkten und dasselbe auch erzielten. Unter der langen segensreichen Leitung dieses Mannes ist, unbekümmert um die herrschende Zeitrichtung, so manches Händel'sche Oratorium zuerst in Deutschland zur Aufführung gekommen. Möchte die Singakademie nie vergessen, was sie ihrem damaligen Leiter Zelter, auf welchen so manche Unwissende jetzt mit dünkelhafter Selbstüberhebung herabblicken, zu danken hat. Die Abonnementsconcerte dieses Winters bringen uns leider kein Händel'sches Werk! Mir will es ein Missgriff scheinen, wenn der Vorstand glaubt, dass durch die jetzige Aufführung des Judas vorläufig genug für die Händel'sche Musik geschehen ist. — Die diesmalige Aufführung unter der Leitung des zweiten Directors, Herrn M. Blumner, war eine in vieler Beziehung »glänzende«. Die Solopartien waren in vorzüglichster Weise durch die Damen Fräul. Decker (Sopran) und Frau Joachim (Alt) besetzt. Von beiden Sängerinnen ist so viel Rühmliches bekannt, dass wir auf die Vorzüge ihres Gesanges nicht näher einzugehen brauchen. Frau Joachim's Leistung war dadurch noch von ganz besonders wohlthuender Wirkung, dass sie als eine wahre Künstlerin nur der Sache selbst zu dienen suchte, ohne jemals die eigene Person in den Vordergrund zu stellen; mit der grössten und liebenswürdigsten Zurückhaltung trat sie z. B. in den Duetten auf, welche sie mit Frl. Decker zusammen zu singen hatte, da Letztere bei all ihrer Kunst, doch gegen Frau Joachim, was Fülle, Schönheit und Grösse der Stimme betrifft, zurück steht. Den Tenor (Judas) hatte der königl. Domsänger Herr Geyer und den Bass (Simon) der königl. Hof- und Opernsänger Herr Julius Krause übernommen, welche ebenfalls ihre Partien zu mustergiltiger Darstellung brachten. — Es bleibt uns nun noch übrig, über die Ausführung der Chöre zu berichten. Dieselben gingen lebendig, kräftig, sicher, und liessen, wenn wir einen andern Gesangverein vor uns hätten, nichts zu wünschen übrig; von der Berliner Singakademie aber kann man in so fern mehr verlangen, als dieselbe eben das Vollkommenste zu leisten im Stande ist. Die Schuld trifft hier nicht die Sänger, sondern den in der besten Absicht etwas zu ungestümen Dirigenten. Schon in den Proben legte derselbe ein viel zu grosses Gewicht auf den sogenannten Ausdruck, d. h. auf Schwäche und Stärke des Tones u. s. w., anstatt, wie bei jeder musikalischen Uebung, zunächst auf eine möglichst correcte Darstellung der rhythmischen und harmonischen Verhältnisse, verbunden mit Wahrheit und Wohllaut des Gesanges hinzuarbeiten. Da die Singakademie unter Grell's persönlicher Leitung sonst diese Dinge in höchstem Maasse cultivirt, so bemerkt nur derjenige die entstehenden Uebelstände, welcher häufig Gelegenheit hat, den Chor auch bei seinen Uebungen zu beobachten; die ferner stehenden sind natürlich über die »Frische und das Feuer des Vortrages« entzückt. Ein solches Uebertreiben und Forciren der Stimmen, welches sich am Freitag auch nicht selten in der Wahl der Tempi kundbar machte, erhöht aber die Leistungsfähigkeit des Chores keineswegs, und wenn derselbe nun, wie in der bevorstehenden Aufführung der Grell'schen sechzehnstimmigen Messe, wieder ohne instrumentale Hülfe singen soll, so wird es schwer halten, ihn zu der früheren Weichheit des Klanges und zu der sonst so wohlthuenden Sicherheit in der Darstellung der rhythmischen und harmonischen Verhältnisse zurück zu führen. Die Singakademie hat es nicht nöthig, jemals in Rücksicht auf Erfolg die wahren Grundsätze des Gesanges und der Kunst aus den Augen zu lassen; das was von gewissen Seiten an ihr getadelt wird, gereicht ihr oft zum grössten Lobe.

*) Bis vor wenigen Jahren pflegte man die Zelter'schen Vorreden in den Textbüchern wieder abzudrucken; es ist Unrecht, dass dies jetzt nicht mehr geschieht, und so das Andenken an einen der ersten Wohlthäter des Instituts bei den Mitgliedern allmälig verloren geht. Hier sei beiläufig noch bemerkt, dass die Singakademie auch ihre äussere Existenz der unermüdlichen Vorsorge Zelter's verdankt, welcher durch seine Bitte König Friedrich Wilhelm III. veranlasste, der Gesellschaft das Grundstück am Festungsgraben zu schenken.

* **Berlin.** (Domchor-Concert.) Donnerstag den 27. Oct. gab der königl. Domchor unter Leitung seines Directors des Herrn v. Herzberg ein Concert in der Hof- und Domkirche zum Besten der allgemeinen Invalidenstiftung. Das Programm bestand grösstentheils aus Gesängen, welche uns schon früher in Domchor-Concerten zu Gehör gebracht wurden. Den Anfang machte das wundervolle sechsstimmige *Agnus Dei* aus der Marcellus-Messe von Palestrina, worauf das zweichörige *Misericordias Domini* von Fr. Durante folgte. Auch diesmal beobachtete das Programm im Grossen und Ganzen eine geschichtliche Reihenfolge. Die dritte Gesangsnummer war ein sechsstimmiges »Selig sind die Todten« von Heinrich Schütz und die vierte eine fünfstimmige Motette auf die Worte »In den Armen dein, o Jesu Christe« von Melchior Franck. Die genannten vier Stücke klangen recht gut und namentlich war in den beiden ersten (von Palestrina und Durante) Reinheit, Wohllaut und Weichheit des Tones in allen Stimmen lobend anzuerkennen. Der grossartige zweichörige Psalm 149 von Sebastian Bach (»Singet dem Herrn ein neues Lied«), so wie Psalm 43 von F. Mendelssohn-Bartholdy für acht Stimmen (»Richte mich Gott und führe meine Sache«) gehören nicht mehr einem reinen A capella-Stile an, und der Chor ist ihnen seit dem Tode Neithardt's nicht mehr vollkommen gewachsen. Wir müssen immer wieder unser Bedauern aussprechen, dass ein Chor wie der Domchor in der Wahl seiner Stücke nicht feststehenden Grundsätzen folgt und nicht weiss, in welchen Grenzen er sich zu bewegen hat. Den Schluss machte das *Ave verum corpus* von Mozart. Zwischen den Gesängen spielte unser berühmter Organist Professor Haupt die Canzone in D-moll von Seb. Bach und in Begleitung zweier kgl. Kammermusici (Violine und Harfe) eine Composition des Margarethen-Componisten Gounod, es war somit für alle Geschmacksrichtungen die nöthige Sorge getragen.

* **Wien.** Der Kapellmeister Proch verlässt mit Ende October seine Wirksamkeit als Dirigent an der Hofoper. Mit den »Hugenotten«

am 31. Octbr. wird er seine mehr als 30jährige Thätigkeit an dieser Bühne beschliessen. Sein Nachfolger als Kapellmeister ist ein Herr Fischer, welcher bisher an der Oper in Hamburg thätig war.

✱ **Frankfurt a. M.** (Schluss.) Auch der Cäcilienverein hat vorläufig seine Programme veröffentlicht: 1. Jesua, 2. Paradies und Peri, 3. Johannespassion. Zu bedauern ist dabei, dass wir in diesem Jahre nicht den Genuss jener alten reinen Gesangsmusik haben, mit welcher voriges Jahr ein so schöner Anfang gemacht worden. Es mögen hier äusserliche Verhältnisse eingewirkt haben; z. B. dass das Schumann'sche Werk bei der Jubelfeier des Vereines demselben geschenkt worden und desshalb, da es doch in seiner Art sehr bedeutend ist, eine Aufführung schicklicher Weise nicht zu lange hinaus geschoben werden darf; dass ferner die Johannespassion, welche im vorigen Jahre studirt wurden, sich bei den Singenden recht festsetzen soll, damit bei späteren Aufführungen nicht immer die nämliche Mühe des Einstudirens nöthig ist. Hoffen wir, dass der folgende Winter uns das diesmal Entbehrte recht reichlich bringe. — Den Reigen der Aufführungen begann Herr Julius Sachs, Pianist, mit einem Wohlthätigkeitsconcerte für die verwundeten und kranken Krieger. Das Programm begann mit Schumann's Quintett, war im Uebrigen sehr bunt, auf Herbeiziehen der Menge berechnet. Herr Sachs zeigte sich, wie schon oft, als trefflicher Clavierspieler und hatte tüchtige Mitwirkende; Theodor Wachtel zog namentlich an. Die Einnahme war sehr bedeutend und somit der Zweck erfüllt. — Auch die Museumsgesellschaft hat ihre Concerte eröffnet. Das erste derselben, am 21. October, brachte zu Anfang die zweite Suite, E-moll, von F. Lachner, zum Schlusse die achte Symphonie von Beethoven. Das erstgenannte Werk halte ich für das bedeutendste unter den fünf Schwestern (deren eine ich jedoch noch nicht kenne, also nur nach Zeitungsberichten beurtheile); es fand auch lebhaften Beifall. Die Sängerin des Abends, Fräul. Natalie Haenisch aus Dresden, welche eine Arie aus Don Juan und Lieder von Mendelssohn und Bach vortrug, errang sich erst mit den letzteren den reichen Beifall, welchen sie nach meiner Meinung auch mit ersterer verdient hatte. Ueber Frau Schumann, welche Beethoven's Concert in C-moll nebst Solostücken von Schumann und Mendelssohn spielte, ist kaum noch etwas zu sagen. Diese Dame altert nicht. Ihr diesmaliger Vortrag war so künstlerisch vollendet, wie je einer zuvor.

✱ J. Stockhausen begiebt sich am 1. Nov. nach England, wo er durch den bekannten Concert-Unternehmer Chappell für 60 Concerte engagirt ist. Sein Dienstverhältniss zu dem Stuttgarter Hofe hat derselbe definitiv gelöst, nachdem sein Gesuch, ihm statt des vertheilten, 23 wöchigen Urlaubs im Jahre einen zusammenhängenden Urlaub von 16 Wochen (November 70 bis Februar 71) zu gewähren, abschlägig beschieden war. Seit dem Abgange des Ministers v. Golther sind am dortigen Hofe auch wohl mancherlei gute Pläne zur Hebung der Kunst mit in den Ruhestand versetzt. Für den Kreis der näheren Bekannten Stockhausens fügen wir hinzu, dass derselbe seinen Wohnort Cannstatt aber nicht aufgegeben, sondern dort zu dauerndem Aufenthalt unlängst ein schönes Besitzthum (Villa Chiara) erworben hat.

✱ Die Nachricht der A. A. Ztg., dass auch Offenbach aus Paris ausgewiesen und nach Madrid gegangen sei, ist, wie man leicht denken konnte, bald dahin berichtigt, dass er sich selber ausgewiesen habe. In Spanien hat Marschall Prim neulich einen Concurrenz für einen Krönungsmarsch ausgeschrieben, welcher schon bereit gehalten werden soll für einen König, den man nun bald zu erlangen hofft. An der Concurrenz dürfen sich aber nur geborene Spanier betheiligen, die königlichen Gefühle sollen als urspanisch erscheinen.

✱ **Hamburg.** Das Repertoir unseres Stadttheaters bot in den vergangenen zwei Monaten wenig Abwechslung. Im September gastirte Frau Artot und ihr Gatte Herr Padilla, und zwar fing das Ehepaar mit dem schrecklichen Verdi an, setzte mit wenig Unterbrechung mit Verdi fort und schloss mit Verdi; ich glaube Sie werden Ihrem armen Referenten nachfühlen, wenn derselbe Ihnen erzählt, dass die raffinirten ohren- und sinnbetäubenden Machwerke von Meyerbeer und Gounod für ihn wahre Oasen in der musikalischen Wüste waren. Es wäre wirklich an der Zeit, dass die deutschen Bühnenvorstände ihren Patriotismus und Stolz darein setzten, die fremdländischen Fesseln von unseren Bühnen abzustreifen und nicht ihr Hauptgewicht im Repertoir auf die trivialen Machwerke der neueren Italiener oder die raffinirten Gebilde der Pariser Grossen Oper zu legen, sondern höchstens nur ausnahmsweise einmal vorzuführen. Dass eine solche Verbesserung nicht von hier oder sonst einer Privatbühne ausgehen kann, versteht sich von selbst und verdenke ich es namentlich der Direction der hiesigen Bühne nicht, welche weder vom Staat, noch vom Publikum durch zahlreiches Abonniren unserer reichen Leute unterstützt wird, wenn sie vor allen Dingen daran denkt, ihren pecuniären Vortheil zu wahren. So wenig dankbar wir Frau Artot für ihr Repertoir sein konnten, so dankbar müssen wir ihr sein, dass sie uns mit den vortrefflichen Leistungen ihres Gemahls Herrn Padilla bekannt machte. Derselbe ist ein Sänger, wie sie heut zu Tage immer seltener werden; mit schöner angenehm klingender Stimme begabt, hat er eine freie gesunde Tonbildung, frei von Manieren, und viel Geschmack. Seine beste Leistung war entschieden die Hauptrolle in Rossini's genialem »Barbier von Sevilla«, in welcher Oper er seinen guten Gesang noch durch maassvolles, wirklich komisches (nicht possenhaftes) Spiel unterstützte; auch im Tragischen war sein Gesang und Spiel gleich bedeutend, dieses zeigte er in dem furchtbaren Rigoletto von Verdi. — Weniger unbekannt als die Leistungen dieses Herrn werden Ihnen und Ihren Lesern diejenigen von Frau Artot sein, ich erwähne desshalb nur, dass ihre Stimme in der Höhe noch ebenso scharf und kreischend und ihr Triller noch ebenso schlecht und unbeholfen ist wie früher. Dass sie die Verdi'schen Opern am besten singt, brauche ich wohl nicht zu erwähnen; den grössten Beifall erntete sie bei einer italienischen Einlage im Rigoletto, deren Namen und Componist mir entfallen ist und welche sie sehr geschmackvoll und mit Geschick vortrug. — Auf dieses Gastspiel folgte dasjenige des Herrn Theodor Wachtel, eines Sängers, der nach meiner Ansicht bei weitem überschätzt wird. Er hat eigentlich nichts als seine wirklich brillante Stimme (ich hörte von ihm wiederholt frei und rein mit Bruststimme *forte* und *piano* das hohe *d*), die Ausbildung derselben ist nicht weit her, und namentlich seine Mittellage klingt nach Gaumenton und hat, wie auch die Tiefe, durch das gewaltige Forciren der hohen Töne sehr gelitten; von einem ergreifenden, edlen Vortrag ist bei ihm nicht die Rede, es ist eigentlich ein ewiges Gebrüll. Ich will ihm nicht den Fleiss absprechen, den beweist z. B. seine wirklich gute deutliche Aussprache, aber ihm scheint jede musikalische Begabung abzugehen, daher wird er auch nie den wirklichen Kunstverständigen befriedigen, sondern nur den unverständigen Jan-Hagel durch sein maassloses Forciren der hohen Töne und sein Gebrüll hinreissen. Im Spiel ist er unbeholfen und unfein. Sein Repertoir besteht grösstentheils aus den bekannten Spectakelopern von Verdi und Meyerbeer, denen er noch den Adam'schen Postillon von Lonjumeau als besonderes Paradepferd zufügte. Das Sujet dieser Oper ist bekanntlich seinem eigenen Schicksal sehr ähnlich und giebt ihm Veranlassung, seine Virtuosität im Peitschenknallen zu zeigen in der Romanze des ersten Actes, was das Publikum, und namentlich der Gallerie und des Parterres, stets zu Hervorrufen und Tuschverlangen begeistert. Das Letztere, nämlich das Tuschblasen, ist etwas so Widerliches für jedes musikalische Ohr, dass ich kaum begreifen kann, wie ein Kapellmeister so etwas dulden kann. Es ist eine Unsitte, die, wie ich glaube, nirgends so im Schwunge ist wie in Hamburg, und kann derselben nicht ernsthaft genug entgegen getreten werden. Wenn auch das jetzt übliche Hervorrufen bei offener Scene schon eine Unsitte der neueren Zeit ist, von der man, wie ich glaube, unter den Directionen eines Schröder und eines Schmidt nichts wusste, so übersteigt doch dieses Tuschblasen die Grenzen des Anstandes und ist etwas des Publikums einer gebildeten Stadt Unwürdiges. — Das fest engagirte Personal des Stadttheaters ist für die traurigen Hamburger Theaterverhältnisse ein gutes zu nennen. Die Damen Borner, v. Rigeno und Nerden sind verwendbare recht gute Sängerinnen, Herr Reess ein sehr guter Bassist, der uns, wie ich höre, leider bald verlässt, um ein Engagement in Leipzig anzunehmen, Freny ein Bassbuffo, der nicht ohne Begabung fürs komische Fach. Mit unseren Tenoren steht es leider nicht so besonders. Herr Ucko hat schöne Mittel, leidet aber auch an der Brüllkrankheit unserer heutigen Sänger, Herr Very vermag seinen Ton nicht mehr festzuhalten und singt seine Partien nicht, sondern meckert sie wie ein Ziegenbock. Doch ist, wie ich höre, der Tenormangel gleich gross an allen Bühnen. Der Bariton Herr Thelen hat eine gute Stimme, hat nur eine unleidliche Leidenschaft, Alles, was er singt, im Tempo zu verschleppen, so dass sein Gesang klingt wie lauter Gummi elasticum. — Auch im Schauspiel sind recht gute Kräfte engagirt. Die beiden Liebhaber und Helden, die Herren Gunther und Temann, sind recht gut. Herr Gutbery ein sehr bedeutender Komiker, und die tragische Liebhaberin Frl. Christ ein fleissiges, mit schönem Organ begabtes Mitglied. — Unsere Concertsaison wird, wie angezeigt ist, am 1. November mit dem Concert der philharmonischen Gesellschaft eröffnet, worüber ich in meinem Nächsten berichten werde.

ANZEIGER.

[177] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Dettinger
TE DEUM
von
Georg Friedrich Händel.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft.

Clavierauszug 18 Ngr. netto.
Chorstimmen: Sopran I, II; Alt, Tenor und Bass à 5 Ngr. netto.

[178] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erscheint demnächst:

SALVE REGINA
für
Chor und Solostimmen
mit
Begleitung von Streichorchester
und
Orgel oder Hoboen und Fagotten
componirt
von
Joseph Haydn.

[179] Im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur
ist erschienen:

Ecole de Chant
complète
von
H. Panofka.

1. **Abécédaire vocal.** Methode préparatoire de Chant pour apprendre à émettre et à poser la Voix. — Gesangs-ABC. Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimme zum Gebrauch in Seminarien, Gesangschulen, Gymnasien und Instituten. 25 Ngr. netto.
2. **Quatre-vingt-six nouveaux Exercices progressifs** pour Soprano et Mezzosoprano. Op. 88. 1 Thlr. 10 Ngr.
3. **Vingt-quatre Vocalises progressives** dans l'Etendue d'une Octave et demie pour toutes les voix, la voix de Basse exceptée. Op. 85. Cah. I. 1 Thlr. 5 Ngr. Cah. II. 1 Thlr. 15 Ngr.
4. **Erholung und Studium.** Zwölf instructive Gesangstücke mit Begleitung des Pianoforte. (Italienischer und deutscher Text.) Op. 87. 1 Thlr. 10 Ngr.
5. **Douze Vocalises d'Artiste** pour Soprano ou Mezzo-Soprano. Préparation à l'Exécution et au Style des Oeuvres modernes de l'Ecole Italienne. Op. 86. 2 Cahiers à 1 Thlr. 10 Ngr.

[180] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Compositionen
von
J. Charles Eschmann.

Op. 47. **Deux Feuillets d'Album** pour le Piano. 15 Ngr.

Stimmen der Völker in Liedern.

Op. 53. **20 Schottische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à $22\frac{1}{2}$ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Bonnie Dundee. Nr. 2. Bannock's o' Barley-meal. Nr. 3. The Covenanter's Tomb. Nr. 4. Lowe will find out the way. Nr. 5. Lass, what art thou? Nr. 6. The Flower o' Dunoon. Nr. 7. Bonnie wee thing. Nr. 8. The morn returns in Saffron drest. Nr. 9. The Queen Mary's farewell of France. Nr. 10. Charlie's Farewell.

Heft II. Nr. 11. My heart's in the Highlands. Nr. 12. Mill, Mill, o! Nr. 13. The Yellow Haird Laddie. Nr. 14. A puir mitherless Wean. Nr. 15. O Cherub content. Nr. 16. The Burial of Sir John Moore. Nr. 17. The rin awa Bride. Nr. 18. Charlie is my darling. Nr. 19. Cia mar a Surra' sinn fulrach. Nr. 20. Oh Megan ee.

Op. 54. **12 Französische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. La bonne aventure. Nr. 2. En revenant de Bâle en Suisse. Nr. 3. Air de la pipe de tabac. Nr. 4. Fourniesez un canal au ruisseau. Nr. 5. Eh! lon lon la Landerinette! Nr. 6. Air de la ronde du camp de Grandpré.

Heft II. Nr. 7. Une fille est un oiseau. Nr. 8. La Vivandière. Nr. 9. Ce jour-là, sous son ombrage. Nr. 10. Le bruit des roulettes gâte tout. Nr. 11. La marmotte a mal au pied. Nr. 12. Epilogue. J'ai vu partout dans mes voyages.

Op. 55. **10 Englische, Schottische und Irländische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. The rising of the lark. Welch air. Nr. 2. The heaving of the lead. Nr. 3. On a bank of Flowers. Nr. 4. The oyster girl.

Heft II. Nr. 5. The Garb of old Gaul. Nr. 6. The Coquette new moulded. Nr. 7. Ah Colin, why. Nr. 8. Gladsmuir. Nr. 9. Dirge of Sir William Wallace. Nr. 10. The Widow of Wareham.

Op. 56. **10 Volksmelodien aus Béarn** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à $22\frac{1}{2}$ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Pla pondou lruca l'ore enn m'apery d'eyma. Nr. 2. Neu, Neu, poulotte, nou'n ey deutlat. Nr. 3. Moun cò tu h'as en gatye. Nr. 4. Moun diü, quine souffrence. Nr. 5. Lou loung d'equere aygette.

Heft II. Nr. 6. Bous, qu'èt bère et qu'èt youenne. Nr. 7. Malaye, quoan the by. Nr. 8. Jane Marie s'eu ey bechade. Nr. 9. Rousseignoulet, qui cantes. Nr. 10. Cruella, nou'm en bos ayme.

Op. 57. **12 Böhmische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Heft I. Žalo děwče, žale trawu. Nr. 2. Což se mně má milá, hezká zdáš! Nr. 3. Divertimento, a) Kaulelo se, kaulele červené gablyčko, b) Agá wždyčky, co mne má hlawička pobolįwa, c) Měla sem holaubka. Nr. 4. Pásla panenka páwa.

Heft II. Nr. 5. a) Wtom našem tadečku, b) Když sem husy pásala. Nr. 6. Divertimento: a) Kde pak si, má milá, b) Čj geau te Konjčky, c) Cheweyte mne, má maličko, d) Tluču, tluču, o lewřete.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger. J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 9. November 1870. **Nr. 45.** V. Jahrgang.

Die Rose vom Libanon.

Oper von Joseph Huber.

(Fortsetzung.)

Mit den zuletzt angeführten Worten etwa in der Mitte seiner »Einführung« angekommen, erinnert der Dichter sich derjenigen schwesterlichen Kunst, deren Verdienst oder Schuld es ist, dass sein »Drama« als eine dickleibige Notenpartitur zur Welt und vor die Welt gelangt. Er sagt: »Die Musik hat aufzuhorchen bei diesen Worten; sie passen ihr gerade recht. Denn wie: nehmen die Figuren des Dramas nicht ferner den Mund voll, den Draussenbefindlichen zu lehren, was viel zweckentsprechender die Professoren und Geistlichen auf Katheder und Kanzel vortragen; thun sie, die handelnden Personen, nach ihrer Kunstpflicht, lassen sie sich von lebendigen Trieben leiten und durch Leidenschaften bestimmen, halten sie sich an das von Natur ihnen Gegebene und wirken hinwiederum zu Zielen fortwaltender Natur hin: so hat ja fürder wol die Tonkunst einen Ausdruck für jeglichen Affect in diesem neuen Drama, so darf sie ja wol, die rein-menschliche, der Schwester in deren abgeklärten [abgeklärtem] Wesen freundlich Geleit geben; und sie lässt ja wol dabei selber neue Formen und Inhaltsweisen hoffen durch Versenkung in den Geist des tausendfach verwickelnden, anknüpfenden und alle heraufbeschwerenen Widersprüche säuberlich lösenden Dichters? Hier die Möglichkeit dramatisch symphonischen Schaffens für den Musiker in erstaunlich gereifter Gestalt, hier sogar für ihn die Pflicht gemeinsamen Wirkens mit dem nunmehr auf die lautere Höhe bisheriger (z. B. Goethe'scher) Lyrik gestiegenen Dramatiker. Sei der gemeinsame Weg ein zwiefach gesegneter, segensreich geeinter!«

Auf diese »lautere Höhe bisheriger, z. B. Goethe'scher Lyrik« ist also Herr Lohmann, der Dramatiker, gestiegen: dies ersehen wir aus den obigen Worten, d. h. wir ersehen, dass er sich einer solchen Meinung hingiebt und dieselbe nun auch der Welt beibringen möchte. Im Uebrigen sind unsere angestrengtesten Versuche, in diesem Gewirr schleimiger Redensarten irgend einen vernünftigen Faden zu entdecken, vollständig resultatlos gewesen. Sie berühren unser Ohr, diese Worte, wie die Sprache der politischen Blagueurs im gegenwärtigen Frankreich, — nur dass es ein deutscher Pedant ist, der hier vor uns auf Stelzen geht. Man lese (in Geduld) das Folgende.

»Wir sind in Vorstehendem von der Betrachtung dramatischer Aufgabe überhaupt zum Wesen des musikalischen Dramas im Besonderen vorgeschritten. Wie nun verwirklicht sich letzteres? Eine fast unübersteiglich erscheinende Schranke hielt, wir Alle wissen es, bislang von der Herstellung desjenigen Dramas ab, das erleuchteten Geistern schon verflossener Jahrhunderte geradezu das Urbild dramatischen Schaffens dünkte: des musikalischen. Dem dichterischen Antheil fehlte das Vermögen, in seinem Walten über die Beeinflussungen conventionellen Ballastes hinweg sich zu jener Allgemeinheit des Rehstoffes empor zu schwingen, wo die Weltsprache der Tonkunst von jeher sich heimisch weiss; der Musik ihrerseits gebrach es im bisherigen Laufe der Entwicklung an jener ihr von Ursprung als einer Kunst der Zeit mit Fug zukommenden Unabhängigkeit von architektonischem, ich meine damit von raumgemässem [!] Formenzwang. Jene, die Dichtkunst, musste sich das Reinmenschliche erst gewaltsam als das ihr zuhöchst Eigene gewinnen; diese, die Musik, kennte nach dem langen Laufe der Perioden und Geschmacksrichtungen jetzt eben erst den Morgen einer für sie neuen Epoche, der ihr gemässen Form nach Bedingungen zeitlich-psychologischer Anordnung, feiern.«

Es wäre verlorne Mühe, in diese chaotischen Verstellungen Licht bringen zu wollen; der Leser verlangt es auch wohl nicht, denn wenn die Sache überhaupt Reiz für ihn haben kann, dann um so grösseren, je toller sie ist. Lassen wir also den »raumgemässen Formenzwang« und alle die blöden Ansichten von der Dürftigkeit dichterischer wie musikalischer Hervorbringungen der früheren Zeiten verglichen mit dem, was die Gegenwart im Geiste und im Lager des Herrn Peter Lohmann producirt. Lassen wir es und hören wir nur, wie dieser grundbescheidene Mann weiterhin sodann über sich selber spricht. Er lässt sich folgendermaassen vernehmen.

»Was die dramatisch-poetischen Bedingungen anbelangt, so habe ich darüber schon oft gesprochen. Hier sei nur das Wesentlichste wiederholt. Mein Musikdrama steht durchaus auf dem Boden heutiger philosophisch-naturwissenschaftlicher Forschung; es verschmäht jegliches kirchlich-conventionelle Beiwerk, stellt seine Menschen hin als Product des Naturschaffens mit der Naturbestimmung steter Veredlung, dieses einzig eben wiederum zur Fortentwicklung des Alls.« Bisher war das, was Tugend heisst, ein rein und innerlich menschlicher Begriff, auch denjenigen unserer Mitmenschen einprägbar und theuer,

deren Begriffsvermögen an die hochtrabende »Fortentwicklung des Alls« nicht hinan reicht; und so war die Tugend — im Einklange mit der besten Religion und der reinsten Philosophie — ein Ding, ein Gut, welches Werth und Zweck in sich selber trägt. Bei Herrn Lobmann ist aber nur ein äusserlicher Zweck da, ein hochtönender zwar, aber doch ein äusserlicher, und mit diesem steht und fällt auch seine »Naturbestimmung steter Veredlung«, denn ihr »einziger« Zweck soll eben jene Allentwicklung sein. Alle Fragen geistig menschlicher Art, die er berührt, degradirt er so zu einer roh-natürlichen Aeusserlichkeit.

Kein Wunder daher, wenn es ihm, wie wir bei allen beregten Punkten sahen, mit dem ganzen Gebiet der Aesthetik ebenso ergeht. Die erste Frage in Sachen der Kunst ist die von dem Verhältnisse des Stoffes zu der Behandlung. In den höheren dramatischen und musikalischen Fächern bestimmt sich diese Frage näher dahin, wie die Fülle des geschichtlich Gewordenen und Ueberlieferten sich zu der Kunst verhalte, oder wie und inwieweit historische Gegenstände zu verwerthen seien. Und es war von jeher eins der sichersten Kennzeichen des höchsten Ranges bestimmter Zweige der Kunst, wenn sie die geschichtlichen Dinge in ihrer Tiefe und in ihrem Charakter bewältigen konnten. Der Oper ist solches niemals in dem Grade gelungen, wie dem Oratorium, wesshalb sie auch nicht den gleichen Rang einnimmt. Wenn nun unsere neueren Opern- oder (dass wir sie nicht beleidigen) Musikdramen-Theoretiker sich als ganz unfähig erweisen, die Geschichte zu verstehen und für ihre Kunst zu erfassen, so muss man darin eine unwillkürliche Consequenz des Opernwesens erkennen, die unbewusste Andeutung der natürlichen Grenzen dieses Kunstgebietes. Man wird hiernach ermessen, welchen Werth es hat, wenn die modernen Musikdramatiker sich über die ästhetische Berechtigung der Geschichte vernehmen lassen. An cynischer Offenheit kann es aber wohl so leicht keiner dem Herrn Lobmann gleichthun, wenn er sich hinstellt und so perorirt: »Für mich ist jeder aus irgend einer Zeit aufgegriffene Stoff nur in einflusslosen Aeusserlichkeiten historisch-conventionell gegeben; seinen inneren Verlauf gestalt' ich jedesmal, als eben jetzt geschehend, in ganz ursprünglich menschlicher Weise frei von national-socialen Einschränkungen [!] einem mir als höchst verschwebenden seelischen Ziel entgegen: und dieses zwar unter der freudig selbst-auferlegten [!] Pflicht: auch die subtilsten Forderungen einer geistig bohrenden Dramaturgie auf Aristoteles' Pfaden zu befriedigen, dies zumal in Sachen der Schuldbegründung und Sühne. [Sein Verständniss dieser Forderungen des griechischen Weisen ist uns schon eben hinreichend klar geworden.] Mein Musikdrama — so auch »Die Rose vom Libanon« — stellt damit in seiner leidenschaftgesättigten, schlichtweg auf die Lösung des Conflicts gerichteten Handlung eine innere Welt hin, an der Menschen jeder Zone, jedes socialen Standes, jeder Religion, sofern sie natürlich angelegte Menschen sind, gleichmässig, wie an den Werken echter — z. B. Mozart'scher — Tonwerke, theilnehmen können. [!!] Ich habe den dichterischen Rohstoff im Drama, um es nochmals zu sagen, vom Ballast einschränkender conventioneller Zuthaten zu befreien getrachtet, und vor allen Dingen auch den, von Richard Wagner noch heilig gehaltenen, mystischen Nebel zerstreut. Davon — ich wiederhol' es — zeuge denn auch trotz aller Mängel [das heisst dem oben abgelegten Bekenntnisse zufolge: trotzdem dass es nicht aus Einem Acte besteht, sondern aus dreien], in bescheidenen [aber doch immer dreiactigen] Grenzen, die ‚Rose vom Libanon'.«

Aufs neue machen wir hier die Wahrnehmung, dass wenn in jenem Lager ein Jünger oder Nachtreter auf der Bahn seines Meisters oder Vorgängers in der Verkehrtheit noch einen Schritt weiter gekommen ist, als dieser, er es sofort laut herausprahlt und spottend herfällt über den Vormann, ohne welchen ihm doch nicht einmal ein geringer Mondscheinglanz eigen sein würde. Wagner hat von seiner Unfähigkeit, die Geschichte unseres Geschlechts zu verstehen und für seine Kunst zu verwerthen, unvergessliche Beweise geliefert. Aber er hielt sich an das Sagenwesen, den Mythus, und fand hier manches in concentrirter Gestalt vor, was sich namentlich für das moderne Decorations-Theater sehr gut benutzen lässt. Er that daher recht daran, es in dem ausgedehntesten Maasse zu benutzen, wenn er einmal für dieses Theater arbeiten wollte. Von seinen Theorien, durch welche er diese sagenhaften Stoffe zu idealisiren strebt, sprechen wir hier nicht, weil diese Angelegenheit in ein zum Theil nicht mehr der Kritik unterworfenes Gebiet gehört; wir haben es hier nur mit den Vorlagen für seine Theaterwerke zu thun, und da muss zugestanden werden, dass es thöricht von ihm gewesen wäre, dieselben nicht zu benutzen, da sie der Art seines Talentes so genau entsprechen. Thöricht ist freilich das Publikum, welches sich in den aufgestellten Netzen massenhaft fangen lässt. Diesen »mystischen Nebel« aber gedenkt Herr Lobmann »vor allen Dingen« zu zerstreuen, so dass Geschichte wie Sage endlich rein ausgeklärt sind und Meister Wagner nun in aller Blösse dasteht. Dies hat er sich wohl nicht träumen lassen, dass er in seinen Theoremen und begleitenden praktischen Kunstversuchen, die er für so fremd der Gegenwart erklärte, dass er Verständniss und Nachahmung derselben erst von einer unbestimmten »Zukunft« erwartete — schon so bald ein Meisterlein finden würde, welches ihn noch bei Lebzeiten barsch rectificirt. Es geht dieser pietätlosen Schaar wie weiland den französischen Communisten; jeder von ihnen glaubte an menschenbeglückenden Theorien das Möglichste geleistet und das Allerkühnste vorgeschlagen zu haben, fand sich aber oft schon nach einigen Monaten überholt. Die Tollheit kennt kein Maass und fixe Ideen sind productiv, sie stecken an und erzeugen bei verwandten Geistern ebenfalls fixe Ideen, die aber einander befehden, denn in gewissen Häusern ist Harmonie ein unbekanntes Ding.

Nachdem nun Herr Lobmann »vor allen Dingen« Wagner's »beibehaltenen mystischen Nebel zerstreut« hat, wird die Sache, wenn die Musik ihm nur folgen will, ganz glatt gehen. Er sagt: »Es ist nun Sache der Tonkunst, wie im vorliegenden Einzelfalle, so für alle ähnlich gearteten, der neuen dramatischen Weise als getreue Schwester sich zu gesellen. Was noch dem Beethoven als Form galt, heisst für uns Formel [!]; diese Selbstbefreiung erst macht continuirliches Begleiten des Componisten an dem Gange dramatisch-zusammenhangender Dichtwerke möglich. Die Form dramatischer Tonkunst ist nunmehr vom Laienstandpunkte zum strengkünstlerischen fortgegangen: hat sie in den Zeiten der Nummernoper Potpourris, Melodien-Ansammlungen, dramatisch gefärbte Vocal-Suiten geschrieben: so muss sie jetzt symphonisch gestalten, zu grossen Bauten langathmig sich zusammennehmen, unverrückbar auch ihrerseits die Lösung des Conflicts im Auge mit eben so viel Grundgedanken, als der Dichter Figuren ins Feld schickt, continuirlich einheitsvoll, indem sie alles Einzelne dem Ganzen unterstellt, majestätisch in ihrem psychologischen Begründen und Entwickeln verfahren.

»Hat das nun Joseph Huber vermocht? Hat er in seiner Musik zur ‚Rose vom Libanon' deren Grundidee von der ‚Eitelkeit und Verderblichkeit alles äusserlichen Sehnens, Drängens, Strebens mit Umgehung seelischer Keuschheit und Enthaltsamkeit' musikalisch beweiskräftig veranschaulicht? — Darüber spreche die Geisteswelt ihr Urtheil! Peter Lohmann.«

Die »Geisteswelt« soll heissen: das Publikum und dessen Vorreiter, die Recensenten. Aber wohl gemerkt! nur über das, was Joseph Huber vermocht oder nicht vermocht hat, soll besagte Geisteswelt ihr Urtheil abgeben. Ueber das hingegen, was er, Peter Lohmann der Dichter, geleistet, ist weiteres Urtheilen nicht von nöthen, denn er hat alles schon selber gesagt. Naiver Mann!

Obwohl er alles, was Publikum heisst, ebenso sehr aus seinem Bereiche fortweist, wie den persönlichen Gott, scheint ihn doch mitunter eine wahre Sehnsucht zu überkommen nach Antheilnahme, nach dem Publikum, und zwar nach einem recht grossen aus allen Ständen, denn die oben mitgetheilte herrliche Reclame von seinem Musikdrama, welches in leidenschaftgesättigter Handlung eine innere Welt hinstelle, an der Alle »wie an Mozart's Tonwerken theilnehmen könnten«, Alle in des Wortes universalster Bedeutung, nicht nur »Menschen jedes socialen Standes und jeder Religion«, sondern hervorragend auch diejenigen ohne Religion, die des Verfassers Glauben theilen, sowie »Menschen jeder Zone«, also selbst noch die Zulukaffern »sofern sie nur natürlich angelegte Menschen sind« — eine solche Reclame würde gänzlich unverständlich sein, wenn man sie nicht deuten könnte als den unbewussten Herzenswunsch eines Schriftstellers nach derjenigen Gunstbezeugung, welche die eisige Gleichgültigkeit des Publikums ihm bisher vorenthielt, nach allgemeinem warmem Beifalle. Durch die ausgeheckte Theorie, dass es zum Darthun seiner dramatischen »Idee« »nur der im Drama handelnden Personen« bedürfe, »nicht aber eines Publikums von Zuschauern«, hat er indess dem Eintritt eines solchen Ereignisses nicht sonderlich vorgearbeitet; denn wenn das Publikum theoretisch für überflüssig erklärt wird, warum soll es sich da praktisch bemühen? Es wird sich hierdurch in seiner bisherigen Zurückhaltung nur bestärkt fühlen.

Die »Grundidee« hat Herr Lohmann gegen Ende seiner »Einführung« ganz ausführlich angegeben, so dass niemand nöthig hat, sie erst in dem Stücke aufzusuchen oder aus dem lebendigen Verlaufe der Handlung sich im Geiste zu bilden. Was unser Musikdramatiker nicht alles kann! Wie sehr muss er sich erhaben dünken über Alle, die früher an der dramatischen Dichtung herum stümperten. Antwortete doch selbst ein Goethe, als man ihn fragte, welche »Idee« er mit seinem Tasso eigentlich habe darstellen wollen — »Idee? dass ich nicht wüsste«. Herr Lohmann aber weiss es. Und da er es weiss, wäre es nach unserer Ansicht für das Verständniss der Sache vortheilhafter gewesen, das Stück auch demgemäss zu betiteln. Es würde dann etwa gelautet haben:

Die Rose vom Libanon.
Dramatische Dichtung von der Eitelkeit und Verderblichkeit alles äusserlichen Sehnens, Drängens, Strebens mit Umgehung seelischer Keuschheit und Enthaltsamkeit,
in drei Aufzügen
von
Peter Lohmann,
musikalisch beweiskräftig veranschaulicht
von
Joseph Huber.

Dass Herr Huber die »Grundidee« wirklich musikalisch beweiskräftig veranschaulicht habe, wird wenigstens seine eigne Ansicht sein, und diese kleine Zubilligung könnte man ihm auf dem Titel wohl machen, nachdem Herr Lohmann die ganze lange »Einführung« eigentlich nur benutzt hat, um sich selber heraus zu streichen; denn wenn er von seinem Collegen, dem Componisten spricht, so spricht er lediglich von den Pflichten desselben, um ihn schliesslich, ohne ein herzliches fürsprechendes Wort, dem »Urtheil der Geisteswelt« zu überliefern.

Unser Mitleid mit dem Componisten dieses »Musikdrama« bekennen wir unverholen, zunächst mit der unterwürfigen Stellung, in welche der Herr Dichter Lohmann ihn versetzt hat. Blickt man auf ein glänzendes Vorbild zurück — welche Veränderung! In jener Zeit, wo die Musik, obiger »Einführung« zufolge, noch ganz auf dem »Laienstandpunkte« stand und von »strengkünstlerischem« Gestalten keine Ahnung hatte, noch viel weniger wusste, wie man »majestätisch im psychologischen Begründen und Entwickeln verfahren« müsse, vor hundert Jahren schon, hatte Gluck eine neue Oper verfertigt, von welcher sowohl er wie sein Dichter glaubte, dass sie etwas Neues und Besonderes enthalte. Sie fanden daher gerathen, die Musik nicht so ohne weiteres in die Welt zu schicken, sondern in einer vorwertlichen Ansprache die Hauptpunkte zu berühren. Diese Ansprache musste italienisch lauten, und der Dichter Calzabigi hatte natürlich die Abfassung oder Redaction derselben zu besorgen. Unterzeichnete er sie desshalb auch? Es fiel ihm nicht im Traume ein, trotzdem er von seinem Antheil an dem gemeinsamen neuen Werke durchaus nicht gering dachte; ein gesunder künstlerischer Instinct legte ihm die entsprechende Zurückhaltung auf und sicherte dem Musiker, sobald das Haupttreffen und mit demselben die schwerste Verantwortung begann, die unerlässliche Oberleitung. Wie hat sich dieses geändert! Der Versemacher schreibt jetzt eine »Einführung«, in welcher er nicht nur dem Publikum, sondern auch seinem Collegen, dem Musiker, den Standpunkt klar macht, den »strengkünstlerischen« Standpunkt und das »majestätische Verfahren im psychologischen Begründen und Entwickeln«, dessen Endergebniss also darin besteht, dass der Musiker ein willenloser Knecht des Poeten geworden ist. Die ganze Unnatur dieses Verhältnisses würde man gewahr werden, wenn die »Rose vom Libanon« wirklich zur Aufführung gelangen und ein beifälliges oder gar begeistertes Publikum finden sollte. Was meint Hr. Lohmann wohl, wie viele von den Autoren-Kränzen ihm würden zugeworfen werden? Wie Wilhelmine von Chezy bei der ersten Aufführung der Euryanthe im Wiener Theater rief: »Macht doch Platz, ich bin ja die Dichterin«, so würde Herr Peter Lohmann rufen können: »Werft mir doch auch einen Kranz zu, denn ich habe ja diese Grundidee von der Eitelkeit und Verderblichkeit alles äusserlichen Sehnens, Drängens, Strebens mit Umgehung seelischer Keuschheit und Enthaltsamkeit allein dichterisch dargestellt!«

Ob ein derartiges Ereigniss eintreten kann, lassen wir dahin gestellt sein. Ein unverdientes Glück für Herrn Huber wäre es, das ist keine Frage; denn wer sich unter Preisgebung aller musikalischen Grundrechte so erniedrigt, wie derselbe hier gethan hat, verdient zu seiner Ernüchterung und Umkehr eine andere Lection, als diejenige ist, welche in Form von Theaterkränzen ertheilt wird. — —

Einstweilen wollen wir die ganze »Einführung« zu vergessen suchen, oder als einen Scherz betrachten, und uns

das Opus selber ansehen. Dem Dichter soll hierbei überall der gebührende Verrang eingeräumt werden.

Sehen wir uns zunächst nach den »Figuren« um, welche der Dichter »ins Feld schickt«, se treten uns deren fünf entgegen, zwei weibliche und drei männliche. Ein »Fürst« ist Bassist und hat zwei Sepranistinnen zu Töchtern; die eine heisst Maysuna, die andere Maja, sie haben also nicht nur den Sepran, sondern fast auch den Namen gemein. Dass Namen gegeben werden, um ähnliche Dinge ven einander möglichst zu unterscheiden, ist unserm Dichter wehl nicht eingefallen. Vielleicht verbirgt er auch eine besendere Absicht hinter den gleichen Namen; vielleicht repräsentiren die beiden Mädchen das gute und das böse Princip — doch wir wellen nichts verrathen. Es genüge zu sagen, dass ihnen zwei Männer gegenüber stehen: Abdul der »Feldherr« des Fürsten, und Asaad den Herr Lehmann so ins Blaue hinein einen »Eroberer« nennt; ersterer singt Bariten, letzterer Tener. Herr Huber hat alse nur vier Stimmgattungen für besagte fünf Figuren. Dass die gütige Netur auch noch Vorserge für eine fünfte Stimmgattung getreffen hat, für den Alt, und dass frühere Meister diesem ebenfalls eine Figur zutheilten, weiss er vielleicht nur ven Hörensagen, denn in dem Dunstkreise des jetzigen Theaters kemmt ein Alt allerdings nicht mehr ver.

»Die Handlung spielt um das Jahr 1000 nach Christi Geburt«, und »Bauweise und Tracht in der maurisch-arabischen Weise«. Ganz nach Belieben! Aber wie kemmen die Mauren nach dem Libanen? Oder will der Herr Dichter damit nur sagen, dass diese fünf Leutchen nebst ihrem Begleitpersenal sich nach dem maurischen Modenjeurnal gekleidet heben?

Erster Aufzug. Halle im fürstlichen Schlesse. Kaum hat ein draussen stehender Männercher einige Klagelaute ven sich gegeben, als der »Fürst« auftritt und sich über ihr Teben beschwert; General Abdul will die inzwischen aufmarschirten Krieger in Schutz nehmen, wird aber schrecklich ausgehunzt, denn er hat mit dieser Schaar jüngst erst eine Schlacht verleren und ist fliehend zu Hause angekommen, während sein Fürst ven »Glück und Gut« träumte. Maja, die dabei ist, sucht ihren Vater zu besänftigen, aber ohne Erfelg; allerdings würde das, was sie sagt und wie sie es sagt (oder singt), auf uns auch keinen grösseren Eindruck machen. Der »Fürst« hat das letzte Wert, se lange er da ist; und als »er schreitet hinaus«, ist der erste Auftritt zu Ende.

Zweiter Auftritt. Der ausgescheltene Abdul wendet sich an seine Krieger und sagt, in Prosa zwar, aber dech in ziemlich verständlichem Deutsch, wenn sie ihm zu nennen wüssten, dass und we er lässig in seiner Pflicht gewesen sei, so selle der Fürst Recht haben. Sie wissen wahrscheinlich keinen solchen Fall anzuführen, denn er sagt und singt weiter wie felgt:

Bass:
Weh a - ber euch, wenn die - se Kle - ge zum
Unrecht wird an ed - lem Werk! Gern hätt' ich



Soweit lässt er sich einstweilen vernehmen: das hier Mitgetheilte ist alse nicht etwa ein abgerissenes Stück, welches von dem Veraufgebenden eder Nachfelgenden sein Verständniss erhielte, sondern in sich abgeschlossen. Möge jeder nun den Sinn ergründen und an der Schönheit und Klarheit der Presa sich vergnügen! Sicherlich werden Alle zum Schluss in das Leb einstimmen:

Und se hat Herr Lehmann auf »lacht«
Nech glücklich den Endreim zu Stande gebracht.

Was wir von der Musik beigefügt haben, reicht ebenfalls hin, um von dem, was hier in Tönen vergeht, wenigstens einen Verschmack zu bekemmen. Die Reimwerte »Macht — lacht« lässt der Musiker, als schwer errungen und darum kestbar, ehne Begleitung einsetzen, und »lacht« nach einer Viertelpause dann von den höheren Bläsern begleiten! Der »Feldherr« hat gesprochen. (Wer lacht?)

(Fortsetzung folgt.)

Berichtigung. In der vorigen Nummer S. 345, Sp. 3, Z. 9—10 ist gesagt, »dass wir fast die ganze Einführung« wieder abdrucken mussten; »fast« ist zu streichen, da in der That die ganze »Einführung« Lehmann's hier zum Abdruck gelangt ist.

Die Verwendung der Schlüssel bei der Herausgabe älterer Musikwerke, mit besonderer Beziehung auf die „Denkmäler der Tonkunst".

Eine Besprechung der erschienenen vier Halbbände der »Denkmäler«*) in dem von Herrn Prof. Reusch in Bonn herausgegebenen »Theologischen Literaturblatt« Nr. 10 vom 6. Mai d. J. giebt uns Ge-

*) Die Expedition der Denkmäler (Bergedorf bei Hamburg, H. Weissenborn) bringt hiermit zur Anzeige, dass mehreren neuen Subscribenten die Bände noch nicht zugesandt werden konnten, weil die Exemplare vergriffen waren, der Neudruck aber jetzt beendet ist und die Zusendung alsobald erfolgen wird.

legenheit, einen Gegenstand zur Sprache zu bringen, über welche noch viele Meinungsverschiedenheit herrscht, Verständigung aber zum Besten der Verbreitung der Kunst dringend nothig ist. Zunächst lassen wir die sehr einsichtige Recension des Herrn Thürlings hier folgen, die man gern lesen wird. Der Hauptpunkt, auf welchen es uns hier zunächst ankommt, ist durch gesperrten Druck hervorgehoben.

», ... In dieser Sammlung sollen die Werke der wichtigeren Tonkünstler von den Tagen des Palestrina bis zu den Vorläufern Haydn's und Mozart's zur Veröffentlichung kommen, mit Ausschluss jedoch der Werke Händel's und Bach's, deren Gesammtausgabe bereits seit Jahren von einer besonderen Gesellschaft besorgt wird. Für die musikalische Kunst und Wissenschaft ist dieses Unternehmen von unberechenbarem Werthe; denn die grosse Mehrzahl der zur Veröffentlichung in Aussicht gestellten Werke war bis jetzt nur bevorzugteren Gelehrten zugänglich, denen es vergönnt war, in grossen öffentlichen oder privaten Bibliotheken Abschriften zu sammeln oder alte Manuscripte und Drucke, die ja so selten geworden sind, zu acquiriren. Durch diese neue, billige Ausgabe sollen dieselben nun wieder Gemeingut der musikalischen Welt werden, wie sie denn auch wahrlich nicht verdient haben, Jahrhunderte lang der Vergessenheit anheimzufallen. Denn die gewiss grössere Hälfte derselben gehört den glänzendsten Epochen musikalischer Kunstschöpfung an, der Periode des grossen Kirchenstiles und der des Oratorienstiles, und die übrigen sind theils Denkmäler einer kaum ermatteten Nachblüthe, theils tragen sie bereits die herrlichsten Keime der Entfaltung neuclassischer Formen in sich. Dazu kommt, dass manches, worunter die Leistungen von Künstlern ersten Ranges, wie Carissimi, bis jetzt so selten und unbekannt geblieben ist, dass in Bezug hierauf sogar die bedeutendsten Historiker lediglich auf das Urtheil der Zeitgenossen angewiesen waren. Der zweite Band der »Denkmäler« beweist, dass auch das Seltenste hervorgesucht und veröffentlicht werden soll.

Die Musik in der Kirche wird aber die jetzt begonnene Sammlung mit besonderer Freude begrüssen müssen. Denn wenn auch die Concert- und Kammermusik in ihr reiche Ausbeute suchen und finden wird, so kann doch schon das durch dieselbe mächtig geförderte Eindringen einer strengern Richtung in die Salons und die Concertsäle nicht verfehlen, auf das allseitige Gelingen der kirchenmusikalischen Reform- resp. Reactionsbestrebungen den wohlthätigsten Einfluss auszuüben. Was aber die Hauptsache ist, der grösste Theil der Sammlung wird aus religiöser und aus specifisch kirchlicher Musik bestehen, und voraussichtlich werden wir in Bezug auf die letztere, wenigstens was den grössten Meister angeht, recht bald aus dem Gebiet der Vierstimmigkeit hinaus und in das von den bisherigen Sammlungen so stiefmütterlich behandelte und doch so überaus wichtige und schöne Gebiet vielstimmiger und mehrchöriger Arbeiten hereingebracht werden.

Es sollen immer vier Bände zugleich erscheinen, und es scheint Absicht zu sein, dass diese vier Bände jedesmal verschiedenen Kunstperioden und Kunstrichtungen angehören sollen, was gewiss sehr zu loben ist. Bis jetzt sind die ersten vier Bände an die Abonnenten versandt worden. Der erste enthält Palestrina's *Motectorum liber I*, herausgegeben von Heinr. Bellermann. Nach dem angelegten Maassstabe und Baini's Verzeichnisse scheint es fast, als erfordere die Herausgabe blos dieses Meisters im Ganzen 72 solcher (Halb-) Bände. Die Ausgabe entspricht im Ganzen den Anforderungen. Das vollständige Freisein von Fehlern, die vernünftige Maasshaltung in der Hinzusetzung der vom Componisten nicht geschriebenen Versetzungszeichen, vor allem aber die correcte Vertheilung des Textes, welche selbst bei Proske nicht ganz über allen Tadel erhaben sein möchte, — alles dieses verräth die sichere Hand des Verfassers des »Contrapunkt«. Aber warum erscheinen die meisten Motetten in transponirter Form? Nicht allein das Lesen, sowie die schnelle Beurtheilung der Octavengattung wird dadurch unnöthig erschwert, und für die Ausführung eine bestimmte Tonhöhe quasi vorgeschrieben, sondern diese ist nicht einmal immer ganz passend gewählt. Möchte dieser Uebelstand, der sich zu dem praktischen Gebrauche mehr hindernd als fördernd verhält, in den folgenden Bänden einfach in Wegfall kommen. Auch die Originalschlüssel hätten dreist beibehalten werden dürfen, wenn nicht allenfalls die ungebräuchlichsten (Mezzosopran- und Barytonschlüssel) eine Ausnahme wünschenswerth machten. Wer die Sachen des Palestrina-Stiles nicht nach der Originalbezeichnung in beliebiger Tonhöhe ohne Mühe lesen und ausführen kann, oder glaubt, es nicht lernen zu können, der bleibe dem Heiligthume der Kirchenmusik fern. — Der 2. Band enthält Jephtha, Judicium Salomonis, Baltazar und Jonas, vier Oratorien von Giacomo Carissimi (etwa 1604—1680). Diese sind in der That etwas ganz Neues, und verhielte es sich nicht mit den meisten Werken Palestrina's ebenso, man müsste billig staunen, dass diese grossartigen und wichtigen Tonstücke so lange im Verborgenen schlummern konnten. Es existirt kein Musikgeschichtsbuch, welches nicht, gestützt auf die Urtheile seiner Zeitgenossen, Carissimi als einen epochemachenden, bahnbrechenden Künstler ersten Ranges bezeichnete. Und was war bis heran von ihm bekannt? Nur Bruchstücke wenig bedeutender Art, was um so mehr zu bedauern war, weil der edle Meister sein ganzes, langes Künstlerleben ausschliesslich den ernsteren Formen der Kirchenmusik, des Oratoriums und der Cantate gewidmet hat, während der sonst geistesverwandte Claudio Monteverde sich hauptsächlich der Oper zuwandte. Die jetzt von Chrysander herausgegebenen vier Oratorien geben uns einen Einblick in die Stellung des Componisten. Die Solosätze haben jene feinen chromatischen Neuerungen des Cyprian de Rore, des Giov. Gabrieli und des Monteverde in ihrer ganzen Ausdehnung. Das Bestreben, die einzelnen Gedanken des Textes durch eine fein zugespitzte, treffende Charakteristik zu illustriren, kommt bereits in lohnendster Weise zur Geltung, und ein geordneter arioser Stil bildet sich aus dem regellosen Recitativ heraus. Staunenswerthe Arbeiten sind in dieser Beziehung die Gesänge der Frauen des Königs Salomon und das Gebet des Jonas im Bauche des Fisches: *Justus es Domine*. Bei den grossen, meist sechs- oder achtstimmigen Chören ist die Tonalität der Kirchentonarten im Grossen und Ganzen ziemlich streng beibehalten. Die gewaltige polyphone Melodik der alten Schule erscheint allerdings stark verblichen, und man vermisst auch den rhythmischen Reiz des kirchlichen Contrapunkts. Eben so wenig ist die dramatische Kraft Händel's und Bach's in den Chören Carissimi's bereits völlig zum Ausbruche gekommen; allein wir wüssten nicht, wie ein Compromiss zwischen Kirchen- und Oratorienstil herrlicher und wirkungsreicher zu Stande gebracht werden könnte, als es hier geschieht. Die Chöre: *Plorate, filii Israel*, *O populi venite* und vor allem die beiden grossen Doppelchöre in Jonas sind von ergreifender Schönheit. — Der 3. Band enthält Kirchen- und Kammersonaten von Arcangelo Corelli (1653—1713), herausgegeben von Jos. Joachim. Dieser grosse Componist und Violinvirtuos war Schüler des päpstlichen Sängers Matteo Simonelli. Seine meist für drei Streichinstrumente und Orgel resp. Clavier gesetzten Sonaten sind in einem durchaus edlen Stile geschrieben, und namentlich die langsameren Sätze lassen nicht undeutlich den Zusammenhang ihres Meisters mit der Römischen Schule erkennen. Gerade um dieses Umstandes willen wird

auch das katholische Orgelspiel aus ihnen den wesentlichsten Nutzen zu ziehen haben; denn es ist mehr als erwünscht, dass sich dieses dem Stile des wieder eingeführten classischen A Capella-Gesanges möglichst nähere. — Der 4. Band enthält Clavierstücke von Franz Couperin (1668—1733), herausgegeben von Joh. Brahms. Schon ihrer gesunden Geschmacksrichtung wegen sind sie zu empfehlen. Auf das Clavierspiel der damaligen Zeit haben sie einen grossen Einfluss ausgeübt, und selbst Joh. Sebastian Bach empfahl sie seinen Schülern zum Studium. — Betreffs der äusseren Ausstattung des ganzen Werkes wäre nur Lobenswerthes zu berichten; ein paar mit untergelaufene Druckfehler sind nicht wesentlicher Art.

Heinsberg. *Adolf Thürlings.«*

Wesentlich d. h. sinnstörend sind die vorhandenen Druckfehler nun wohl eben nicht, aber für gewissenhafte Herausgeber doch immerhin fatal, z. B. wenn im Baltazar von Carissimi S. 65 Takt 7 [Notenbeispiel] gedruckt ist. Aus dem vorletzten Takte auf S. 54 kann man zwar schliessen, dass es so [Notenbeispiel] heissen muss; aber nicht Jeder wird dies sogleich bemerken. Die Mittheilung von Druckfehlern, seien sie auch noch so unerheblich, wird daher stets mit Dank entgegen genommen werden.

Nun zu der Schlüsselfrage. Herr Dekan Thürlings spricht sich sehr bestimmt dagegen aus, dass im Druck Versetzungen vorgenommen werden und hat damit, wie ich versichern kann, zugleich der Meinung Bellermann's Ausdruck gegeben. Derselbe war von Anfang an dafür, die Musik Palestrina's in der Tonhöhe und den Schlüsseln zu lassen, welche sie in den Originaldrucken aufweisen, und jeder Herausgeber wird anfangs ein solches Verfahren für das einfachste und richtigste halten. Es fragt sich nur, wie die unleugbar vorhandenen Schwierigkeiten behoben werden sollen.

Sehen wir zunächst ganz ab von dem, was man die »Bedürfnisse des gegenwärtigen Publikums« nennt — denn die grosse Menge ist veränderlich, auch wohl gelehrig — und betrachten wir die Sache rein an sich. Die alten Originaldrucke enthalten nicht die Partitur, sondern die **einzelnen Stimmen**. Die Art der Notirung für die einzelne Singstimme erklärt sich aus der praktischen Absicht, mit den fünf Linien auszukommen. Weitere Absichten hinsichtlich des Stimmencharakters und der Vortragsweise waren nicht damit verbunden, denn dieselben Stimmen, namentlich die der mittleren Lagen, wurden zu verschiedenen Zeiten verschieden besetzt, und was jetzt oder in Zukunft möglich ist, wird von der früheren Besetzung immer noch beträchtlich abweichen. Die fünf Linien deuten zwar höchst übersichtlich den Umfang einer gewissen Stimme an und sind insofern für die Vocalcomposition lehrreich. Die Lehre bleibt aber eben so nachdrücklich, wenn sie auch nicht gerade durch diese Aeusserlichkeit veranschaulicht wird. Wieweit die Notirung dieser alten Stimmen für eine neuere Partiturausgabe zu benutzen sei, ist daher lediglich eine Frage der Zweckmässigkeit.

Die Tonlage, in welcher die Compositionen dieses Stiles aufgezeichnet sind, gilt bekanntlich nicht immer als Tonhöhe für die Ausführung. Die Aufzeichnung richtete sich nicht nach der Tonhöhe, sondern nach der Tonart; man war desshalb oft genöthigt, auf der diatonischen Leiter eine Stufe zu wählen, welche für die Ausführung um mehrere Töne zu hoch lag. Herr Thürlings sagt mit Recht, dass jede Transposition das Erkennen der wirklichen Tonarten erschwere, eben für den Sachkenner, auf dessen Urtheil es doch zunächst ankommt, und ich würde diesem Einwande ein noch grösseres Gewicht beilegen, wenn die sich erhebenden Schwierigkeiten so leicht zu beseitigen wären. Die alte Aufzeichnung zu Gunsten der Tonart ist der wirklichen Ausführung gegenüber nur als eine Transposition anzusehen. Bei unseren Mitteln, die Tonart andeuten zu können, müssen wir aber doch wohl zunächst darauf Bedacht nehmen, den Hauptzweck einer Partitur zu erfüllen, die Aufzeichnung in der annähernd **richtigen Tonhöhe**.

Dass die Tonhöhe bei den vierstimmigen Motetten »nicht immer ganz passend gewählt sei«, ist auch von anderer Seite (aus Regensburg) an einzelnen, durch Aufführung geprüften Beispielen hervorgehoben, und der Herausgeber selber hat mir wiederholt seine Zweifel in dieser Hinsicht kundgegeben. Sollte man aber desshalb unterlassen, die Tonhöhe annähernd richtig zu bezeichnen? Diese Folgerung wäre gewiss zu weit gegriffen. Das einzige, was man verlangen kann, ist, dass nicht voreilig und willkürlich, sondern nur auf Grund sachkundiger Erwägung und reifer praktischer Erfahrung die Wahl getroffen werde. Hiermit sind freilich Anforderungen hingestellt, welche zur Zeit leider nicht erfüllt werden konnten; namentlich ist die genügende praktische Uebung der in Rede stehenden Tonsätze ausser in Regensburg und in Köln wohl nirgends zu finden, und ob selbst dort **vor** der Publication des 1. Bandes der Denkmäler das ganze erste Buch der vierstimmigen Motetten gesungen wurde, möchte doch zu bezweifeln sein. Wo also die praktische Erfahrung hernehmen? Dennoch halte ich an der Forderung fest, dass die Kundigen es als ihre Pflicht betrachten müssen, dem der Sache ferner Stehenden den Zugang zu erleichtern. Die Tonhöhe für ein und dasselbe Stück wird doch nicht nach Wind und Wetter verschieden sein, sondern sogut wie das Tempo ein Normalmaass haben. Dasselbe richtig zu bestimmen, ist nur desshalb schwer, weil mancherlei Erwägungen und Kenntnisse dabei in Betracht kommen; aber der Kenner wird doch annähernd den Punkt treffen, wo die verschiedenen Stimmen in natürlichster Lage sich zu einer ausdrucksvollen wohlklingenden Harmonie vereinigen. Was für den Kundigen schon schwierig ist, wird dem ferner Stehenden — und fast alle unsere Musiker, auch die besten, gehören zu ihnen — gewiss unerreichbar sein, so dass dieser nicht einmal einen Versuch macht einzudringen, sondern unwillkürlich Herrn Thürlings' Rath befolgt und »dem Heiligthume der Kirchenmusik« fern bleibt. Alle unternommenen Neudrucke der alten Kunst haben aber nur Sinn und Berechtigung, wenn mit ihnen die Mission der Kunstverbreitung verbunden ist. In der That sollten wir uns bemühen, Heroen wie Palestrina nach und nach so allgemein bekannt zu machen, wie die Maler des 14. und 15. Jahrhunderts. Ich glaube wir verabsäumen unsere Pflicht, wenn wir einem solchen Ziele nicht beharrlich zustreben. Der Einzelne für sich kann aber nicht alles entscheiden. Hier wäre daher eine schöne Gelegenheit, wo ein Verein von Kunstgenossen zusammen wirken könnte. Gelehrte Arbeit und praktische Versuche sollten Hand in Hand gehen und gemeinsam diejenige Fassung feststellen, in welcher diese Vocalmusik zu drucken ist. Dies ist jetzt noch nicht der Fall, aber vielleicht giebt unsere Palestrina-Ausgabe den Anstoss zu einer solchen Vereinigung. Die Publicationen der »Denkmäler« werden im Anfang zum Theil auch desshalb vorsichtig langsam betrieben, damit wir die Urtheile der Kunstwelt hören und möglichst früh Nutzen daraus ziehen können; denn eine so umfassend angelegte Sammlung kann nur gedeihen, wenn ohne Eigensinn dabei verfahren wird.

Sämmtliche für den Vortrag zu hoch aufgezeichnete Stücke einfach so zu belassen, würde noch mehr für sich haben, wenn es nur ohne irgendwelche Aenderung durchzuführen wäre. Aber dies sind eben diejenigen Stücke, welche oben den 𝄞-Schlüssel, den C-Schlüssel auf der zweiten und den

Bassschlüssel auf der dritten Linie haben:

Die beiden letzten Schlüssel beibehalten, hiesse die Musik für alle Nichteingeweihten unleserlich, ja abstossend machen, und sie in ändern, würde die Kennzeichen der Transposition zerstören. Ich glaube daher, dass es am rathsamsten ist, für die Musik Palestrina's, und was derselben ähnlich ist, übereinstimmend den C-Schlüssel in den drei gebräuchlichen Lagen nebst dem allbekannten Bassschlüssel anzuwenden und diejenige Tonhöhe zu wählen, welche sich für die Ausführung als die passendste erweist.

Ueber Fragen dieser Art muss eine Verständigung wohl schwer zu erzielen sein. Wäre das nicht der Fall, so hätten wir schon seit 30—40 Jahren eine Gesammtausgabe Palestrina's, und dieser grosse Meister, wie er der Erste war in dem Reigen der überragend Grossen, würde dann auch der Erste gewesen sein, dem unsere Zeit mit seinen Werken ein Monument errichtet hätte. Ich weiss nicht, ob es bekannt ist, dass der päpstliche Kapellmeister Baini, der Biograph Palestrina's, mit dem kunstbegeisterten Bunsen, welcher sich damals (um 1830) als preussischer Legationssecretär in Rom befand, eine grosse Ausgabe in 36 Bänden besprach. Der damals in Italien reisende Dr. Härtel wurde für den Plan gewonnen und war bereit, seinen ganzen jugendlichen Eifer und die reichen Mittel seines grossen Verlagshauses für die Sache einzusetzen; die Unterstützung der preussischen Regierung war gesichert, namentlich der Kronprinz wahrhaft enthusiasmirt dafür, kurz, alles war im besten Gange. Der Druck sollte beginnen, die Verbesprechungen fanden statt. Da ergab sich, dass Baini nicht mehr und nicht weniger verlangte, als einen einfachen Wiederabdruck der alten originalen Aufzeichnungen ohne Transpositionen und ohne irgend welche Aenderungen der Schlüssel. Alle Betheiligten ausser Baini waren der Meinung, dass dies undurchführbar sei, und weil keine Verständigung zu erzielen war, so blieb ein Werk liegen, welches unter den allergünstigsten Aussichten begonnen wurde.

Aus diesem Vorgange Nutzen zu ziehen, schien uns um so mehr geboten, weil unsere Ausgabe nicht entfernt durch eine ähnliche Gunst der Umstände in die Welt getragen wird, sondern zu einer Zeit erscheint, wo die Musiker fast ohne Ausnahme nach ganz anderen Zielen hinsteuern, und wo die Kirche, namentlich die katholische, auf welche es hier hauptsächlich ankommt, in musikalischer Hinsicht alles eher zeigt, als den Geist Palestrinaischer Würde Tiefe und Freudigkeit. Mein Freund Bellermann hat daher bereitwillig all der Mühe sich unterzogen, welche eine Transposition dieser Tonsätze, und was dazu gehört, mit sich bringt. Haben wir vielleicht aus dem Fehlschlagen der Baini-Bunsen'schen Unternehmung nicht die rechte Lehre abstrahirt, so mache man uns dieses klar; fehlt aber weiter nichts, als eine noch grössere Sicherheit in den Transpositionen, so wolle man Hand anlegen und helfen. Könnte eine Palestrina-Vereinigung für diese Edition sich bilden, so würde ich das als ein sehr erfreuliches und für den gesicherten Fortgang des Unternehmens höchst förderliches Ereigniss betrachten. Demjenigen, was dieselbe für gut befände, würde ich meine persönliche Meinung in dieser Angelegenheit gern unterordnen. Vielleicht ziehen die Herren Thürings, Koenen, Witt u. A. einen solchen Plan einmal näher in Erwägung.

Die Schlüsselfrage ist nicht nur für Palestrina, sondern für sämmtliche ältere Tonwerke von Bedeutung und man muss bestrebt sein, überall nach festen, aber einfachen Grundsätzen zu verfahren. Bei Carissimi ist es schon anders, als bei Palestrina. Wer meine Ausgabe durchsieht, wird wahrscheinlich glauben, ich sei kein Liebhaber des C-Schlüssels für die obere Gesangstimme, weil überall der Violinschlüssel gesetzt ist. Aber die älteste derjenigen Handschriften, welche ich benutzte, eine noch aus Carissimi's Zeit herstammende Copie, hat schon denselben Schlüssel. Es ist dies eine französische Abschrift; für die oberen Begleitstimmen setzt sie denselben Schlüssel aber auf die erste Linie. Ob dies nur eine Folge des französischen Brauches war, oder sich schon bei Carissimi vorfand, bleibt unentschieden, weil keins der Oratorien bisher in seiner Handschrift bekannt geworden ist. Aber angenommen, er selber hätte den Violinschlüssel für die Begleitung auf die erste Linie gesetzt, würde ich ihn doch geändert und der Singstimme gleich gemacht haben. Denselben Grundsatz habe ich bei der Händelausgabe befolgt. Bei Händel steht der Sopran (»Canto« wie er bei ihm heisst) ohne Ausnahme im C-Schlüssel. Hätte er nun unbegleitete Vocalmusik geschrieben, wie Palestrina, so würde ich nicht daran rütteln, denn für eine Vocalpartitur ist diese Schlüsselfolge die einfachste und beste. Aber er schreibt alles mit Instrumentalbegleitung, und zwar so, dass die Violinen und Oboen sehr oft lediglich die oberste Singstimme mitspielen. Was ist wohl einfacher, als Gänge, die wesentlich gleich sind, auch in gleiche Schlüssel zu bringen? Dieses nun habe ich gethan und fürchte keinen begründeten Tadel zu vernehmen, wenn ich bei ähnlicher Musik ebenso verfahre. Das Original ist nicht alterirt, die Partitur aber durchsichtiger geworden.

Bei älteren Instrumentalwerken muss von der früheren Art der Aufzeichnung noch mehr abgesehen werden, obwohl nicht zu leugnen ist, dass derjenige, welcher sich in die alten Ausgaben von Frescobaldi, Couperin, Muffat etc. eingespielt hat, die moderne Vereinfachung weniger übersichtlich findet. Auf dieses Gebiet können wir hier nicht näher eingehen; ich führe es nur als weiteren Beleg dafür an, dass eine einfache Wiedergabe der alten Schlüssel, wenn man nicht lediglich antiquarisch verfahren will, eigentlich auf keinem Gebiete der älteren Tonkunst streng durchzuführen ist.

Mögen diese Worte freundlich aufgenommen und geprüft werden. *Chr.*

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** (Singakademie.) Freitag den 6. November ist Prof. Grell siebzig Jahr alt geworden. Die Mitglieder der Singakademie versammelten sich desshalb am Morgen dieses Tages (es war ein Sonntag) um 8 Uhr im grossen Saale der Singakademie, um ihrem allverehrten Meister einen herzlichen Glückwunsch und musikalischen Morgengruss zu bringen. Man hatte hierzu zwei eben so schöne als passende Compositionen Grell's gewählt, das Lied Op. 48 »O dass ich tausend Zungen hätte« und den erst vor wenigen Jahren erschienenen Psalm 121 »Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen« für acht (vier Chor- und vier Solo-) Stimmen. Zwischen diesen beiden Gesängen, welche gleichsam den Rahmen der Feierlichkeit bildeten, sprach Herr Musikdirector Blumner, der zweite Dirigent der Akademie, in einer kurzen Anrede die Glückwünsche der Gesellschaft aus; auch hatte derselbe ein recht wohltönendes achtstimmiges Festlied für Chor- und Solostimmen componirt, welches unmittelbar seinen Worten folgte. Die drei genannten Gesänge wurden von allen Stimmen mit ausserordentlicher Reinheit, Sicherheit und Wohllaut vorgetragen und bewegten den überraschten greisen Meister sichtlich auf das Tiefste. Möge es ihm beschieden sein, noch eine recht lange Reihe von Jahren in ungeschwächter Kraft dem Institute vorzustehen und zum Segen der Kunst zu wirken.

Berichtigung.

In Nr. 44 S. 353, Sp. 2, Zeile 31 lies »mit Weichheit und Wohllaut des Gesanges« statt »mit Wahrheit und Wohllaut«.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 16. November 1870. **Nr. 46.** V. Jahrgang.

Inhalt. Die Rose vom Libanon. Oper von Joseph Huber (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Harmonielehre von Friedr. Wilh. Sering). — Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Die Rose vom Libanon.

Oper von Joseph Huber.

(Fortsetzung.)

Der 3. Auftritt wird durch Maysuna bewerkstelligt, die »im Hintergrunde gelauscht« hat (man erfährt nicht zu welchem Zwecke) und nun »in Aufregung«, wie es ihre Natur mit sich bringt, hervor tritt:

> Sorglose Träumer,
> sehet die Frucht der faulen Saat!
> Oft zwar hab' ich sie verheissen;
> Doch mein Mahnen verscholl im Taumel. etc.

Besagte »Frucht der faulen Saat« hat sie zwar »verheissen«, aber es ist erklärlich, dass sie als Prinzessin nicht viel von Landwirthschaft versteht, sonst würde sie wissen, dass eine »faule« Saat eben diejenige ist, welche überall keine Frucht bringt, denn eine faule Saat ist eine keimunfähige Saat.

Es kommt aber noch besser. Alle gehen ab und überlassen Maysuna den 4. Auftritt allein. Sie füllt ihn folgendermaassen aus:







*) Das eingeklammerte f [note] ist hier zugesetzt, denn der halbe Takt ist in der Partitur aus Versehen leer gelassen. Vielleicht soll es d sein, weil dies mehr dazu passen würde, dass es in ihr »schreit«. Die voraufgehenden 9 Takte sind in jeder Beziehung unnachahmlich.

Herz! Stär-ke soll sich zur Stärke ge-sel-len.

Wenn er in sei-ner Heldenpracht dann des

Thrones Stu-fen er-stei-get, au der hoffenden

See-le sich nei-get: dem

Sie-ger ent-ge-gen jauch-ze mein

Herz.

Ihn lo-bet der Erd-kreis, ihm die-net die

Stär-ke, Win-

den und Wo-gen ge-beut der Held; was den Sin-



Dies ist die ganze Scene; sie musste ganz gegeben werden, was uns leid thut und sehr beschwerlich war, aber sich nicht vermeiden liess, denn nur wenn man das Ganae in einer Skizze übersieht, vermag man sich von der trostlosen künstlerischen Verirrung und Verödung, die hier stattfindet, eine Vorstellung zu bilden. Wir schreiben für Leaer, die sich die Mühe nehmen aufmerksam zu lesen, berühren also das fürchterliche Deutsch und die entsprechenden Gesangtöne im Einzelnen nicht weiter; mit Hülfe des Basses kann sich Jeder auch eine annähernde Vorstellung von der geistreichen Mannigfaltigkeit der Begleitung bilden. Aus all den Ungeheuerlichkeiten ragt als das Ungeheuerlichste aber hervor die plumpe Prostitution, welche Herr Lohmann mit einer seiner Hauptpersonen vornimmt. Er gedachte an derselben darzustellen das »äusserliche Sehnen, Drängen, Streben mit Umgehung seelischer Keuschheit und Enthaltsamkeit«, also — wenn man dies ein bischen vernünftiger ausdrückt — das Vorwalten des sinnlichen Zuges in einer weiblichen Persönlichkeit, welches dieselbe, mit Verletzung der Ehre und Scham, dem Feinde des Vaters und des Reiches, dem gewaltsamen Eroberer, in die Arme treibt. Es liegt darin eine psychologische Wahrheit und ein schon vielfach erprobtes dramatisches Motiv. Unser Dichter, der auch »die subtilsten Forderungen« Aristotelischer Dramatik zu befriedigen vorgiebt, weiss aber nichts daraus zu machen, als eine bestialisch-sinnlose Schilderung. Herr Lohmann und sein Compagnon wollen uns einen dramatischen Charakter psychologisch enthüllen und malen uns ein Thier. Und das ist der Humor davon.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Harmonielehre. Zunächst zum Gebrauche in Seminarien. Von **Friedr. Wilh. Sering.** Magdeburg, Heinrichshofen. 1870. XII und 259 Seiten gr. 8.

Ein fleissiger Schriftsteller, welcher bereits ein Dutzend nützlicher Werke namentlich für den Gebrauch in Lehrer-Seminarien publicirt hat, veröffentlicht hier nun eine vollständige Harmonielehre. Der Verfasser ist Musikdirector am Seminar in Barby. Ein achtzehnjähriger Unterricht an drei Seminarien steht ihm als Erfahrung zur Seite und die Lehrgabe scheint ihm in besonderem Maasse zu Theil geworden zu sein. Die

»Harmonielehre« ist klar und methodisch fortschreitend angelegt und wird in dem für sie bestimmten Kreise überall mit Nutzen gebraucht werden können.

Lehrbücher, welche nicht für die freie Kunstübung im Allgemeinen, sondern nur für gewisse Fassungskräfte, gleichsam für bestimmte Stände, zugeschnitten werden, sind für die Beurtheilung kein dankbarer Gegenstand, denn der bestimmte Zweck, für welchen dieselben geschrieben sind, muss berücksichtigt werden; die Kunstlehre an sich kennt und anerkennt aber nur Einen Zweck. Der Herr Verfasser ist in Berlin gebildet und nennt Bach, Grell und Marx seine Lehrer; aus dem ganzen Buche ist aber deutlich zu ersehen, dass er in Wahrheit nur des letzteren Schüler heissen kann. Er nennt ihn seinen »zu früh heimgegangenen unvergesslichen Lehrer«, und Pietät steht Jedem gut; hoffentlich ist Herr Sering aber nicht der Ansicht, dass Marx noch mehrere solche Bücher, wie die in seinen letzten 15 Lebensjahren publicirten, hätte schreiben sollen. Er sagt: »Dem Principe nach stehe ich treu auf der Seite meines zu früh heimgegangenen, unvergesslichen Lehrers A. B. Marx; die vorhandenen Abweichungen in der Ausführung sind durch die Verhältnisse des Seminars geboten. So beginne ich mit der Harmonisirung der auf- und abwärtssteigenden Durtonleiter und einfacher leitereigener Melodien derselben mit bestimmten und gegebenen Grundaccorden, während Marx die einstimmige Composition als Ausgangspunkt seiner Compositionslehre annimmt. Der grosse Lehrer der Tonkunst hatte den studirenden Kunstjünger vor Augen, von dem er eingehendes Verständniss der Gestaltungen der Melodie erwarten konnte; in Seminarien dagegen muss der Unterricht damit beginnen, dass die Harmonien, welche die ‚Vorstufe zur Harmonielehre' in ihrem letzten Kapitel geboten hat, ihre angemessene Verwerthung und Anwendung finden. Die eigentliche Lehre von der Melodie ist viel schwerer, als die angedeutete Harmonie-Anwendung, und in Seminarien kann die erstere, da sie in gewissem Sinne zum Componiren (zur Melodiebildung) anleitet, überhaupt ausser Betracht bleiben«. Wir führen diese Worte zunächst an, um dem Verfasser zu sagen, dass er — so wie die Sachen jetzt liegen — ganz recht daran gethan hat, abweichend von Marx mit Harmonieübungen gegebener Melodien zu beginnen; sodann aber auch, um ihm bemerklich zu machen, dass er sich einer kleinen Täuschung hingiebt, wenn er dennoch meint »dem Principe nach treu« auf Marx' Seite zu stehen. Seinen Neigungen nach steht er treu zu seinem alten Lehrer, daran ist kein Zweifel; aber Neigung und Princip sind sehr verschiedene Dinge. Was man bei Marx das Princip nennen kann (wenn man überhaupt von einem Principe bei ihm sprechen will, denn im Grunde ist es nur eine Verfahrungsweise), wird aufgegeben sobald man den von ihm gewählten Gang des Unterrichts verlässt, denn sein Princip besteht lediglich in seiner Methode. Princip ist im Grunde etwas anderes; es greift über die Methode hinaus und schafft auf rein geistige Weise einen Standpunkt der Kunstbetrachtung. Aber ein solches hat Marx niemals erreichen können, denn in allen höheren Fragen war er confus, obwohl voll von anregenden Gedankenblitzen; seine Stärke und die Ursache seines grossen Erfolgs liegt in seiner Methode. Er begann mit der einstimmigen Composition und zwar zugleich mit improvisirtem Kunstschaffen. Auf die Sache gesehen, war dies durchaus willkürlich, haltlos, ja verderblich, aber als Methode hatte es einen grossen Reiz. Wollte er nicht harmonisch, sondern melodisch die Unterweisung beginnen, so gab es nur Einen Weg, den des alten Contrapunkts, wie z. B. Grell ihn lehrt; hier ist der einstimmige Anfang der allein richtige, der allein gesetzmässige. Aber hätte Marx in diesen Weg eingelenkt, wie stünde es dann mit seiner Originalität? Wenn der Verfasser meint, »die eigentliche Lehre von der Melodie« sei viel schwerer, als die von der Harmonie, so hätte Marx sehr unweise gehandelt, mit ihr zu beginnen. Aber so liegt die Sache doch eigentlich nicht: die Eintonreihe wird immer die nächste sein, denn sie ist das bereits Bekannte, was jeder mitbringt, an welches unmittelbar angeknüpft werden kann, und der rationelle Fortschritt ist der contrapunktische. Wenn man A gesagt hat, muss man allerdings auch den Muth haben B zu sagen; der Fehler von Marx bestand aber schon darin, nicht einmal richtig A gesagt, sondern den Schüler geistreich in ein wegloses Kunstgestrüpp geführt zu haben.

Soviel sei hier nur bemerkt, um das über Herrn Sering's Stellung zu Marx Gesagte klar zu machen. Wo der Verfasser einfach den Weg der Unterweisung geht, weiss er das für seinen beschränkt gemessenen Zweck Passende treffend zusammen zu stellen; wo er aber darüber hinausgreift, geräth er in jene vagen Allgemeinheiten, mit welchen die Bücher seines Lehrers angeschwellt sind. »Jeder Ton hat bestimmten Ausdruck, seine Beziehung zu anderen Tönen entspricht einem durch das ganze Tongebiet hindurch gehenden Gesetze der Zusammengehörigkeit aller Töne. Diesem innern Tonleben angemessen muss das Lehrbuch der Harmonielehre für Seminarien den Tonsatz von seiner einfachsten Gestalt bis zu der durch die Verhältnisse gegebenen Form entwickeln; es muss ebenso sehr ein äusseres Zusammentragen der Harmonien, das seinem innersten Wesen zuwider ist und sich leider in vielen Harmonielehren vorfindet, vermeiden, wie« u. s. w. Das ist Marx wie er leibt und lebt! kenntlich an dem philosophischen Wortklang und der gänzlichen Inhaltlosigkeit! Auf diese Weise könnte man endlos fortphilosophiren d. h. fortschreiben, ohne die eigentliche Sache zum Verständnisse zu bringen, ja ohne sie selber recht zu verstehen, wie der sel. Marx dies alles namentlich in seinen letzten Werken hinreichend bewiesen hat. Hätte der Herr Verfasser keine besseren Gründe für seine Harmonielehre, als die hier genannten, so stände es ziemlich bedenklich um dieselbe. Der bestimmte Ausdruck, welcher jedem Tone eigen sein soll und das angebliche Gesetz der Zusammengehörigkeit sind luftige Dinge, mit welchen der Verfasser die Köpfe seiner Seminaristen nicht erfüllen sollte. Wenn, wie hier, mit Harmonisirung gegebener Melodien angefangen wird, so ist das »Zusammentragen« der Harmonien der einzige Weg, und geschieht solches methodisch lückenlos vom Einfachen zum Schwereren, verdient es unbedingtes Lob und schafft wahren Nutzen. Nicht Tonphilosophie, sondern musikalische Realitäten will und soll der zu Unterrichtende kennen lernen, der Kunstjünger nicht minder wie der Seminarist; jede kunstphilosophische Phrase zieht ihn von der Sache ab.

In dem einleitenden Vorworte führt der Verfasser sehr passend die preussischen schulgesetzlichen Bestimmungen an über das Ziel, welches der musikalische Unterricht auf den Lehrer-Seminarien zu erreichen hat. In den Jahren 1854 und 1855 sind zwei Verfügungen darüber erlassen. Bei der Wichtigkeit des Gegenstandes für die musikalische Volksbildung gehen wir auf dieselben noch etwas näher ein.

Die erste lautet: »Der Unterricht in der Harmonielehre hat sich im Allgemeinen vor dem Irrthum zu bewahren, als sei es die Aufgabe des Seminars, seine Zöglinge zur selbständigen Composition zu befähigen. Der nächste Zweck dieses Unterrichts kann nur der sein, sämmtliche Zöglinge zum Verständniss eines in ihrem Bereich als Organisten und Gesanglehrer für Elementarschulen fallenden Musikstückes zu fördern und sie eine angemessene Fülle edler und richtiger Harmonie- und Tonanschauungen fassen und beherrschen zu lehren. Die Einführung in die Choralfiguration und in die Instrumentationslehre, sowie die freie Erfindung von Choralvorspielen steht hiernach über der Grenze desjenigen, was das Seminar an seinen Zöglingen erreichen muss. Der Unterricht ist nie blos

theoretisch zu halten, vielmehr muss jeder Zögling zur praktischen Ausübung und Anwendung des Vorgetragenen angeleitet werden«. So lautet es in dem Schul-Regulativ vom 1. October. Diese Stiehl'schen Regulative haben bekanntlich keinen guten Ruf in der Welt, und die oben mitgetheilten musikalischen Vorschriften sind nicht geeignet, ihren Leumund zu bessern. Nicht durch Weisheit sind sie dictirt, sondern durch Misstrauen, und die Sachkenntniss, welche sich in diesen musikalischen Bestimmungen offenbart, ist wahrhaft kläglich. Wenn weiter nichts erreicht werden soll, als das angegebene geringe Ziel, so wird auch dieses niemals erreicht werden können; wer nicht ernstlich darauf hingewiesen wird, dass er sich eine möglichst umfassende Kenntniss der Musik zu erwerben hat, da er in seinem späteren Berufskreise der einzige musikalische Lehrer ist, der gelangt sicherlich auch nie dahin, das zu verstehen, was zunächst zu seinem Handwerksgebrauche gehört, und noch viel weniger zur Beherrschung einer »angemessenen (?) Fülle edler und richtiger Harmonie- und Tonanschauungen«. Je unreifer und beschränkter die Bildung ist, desto haltloser steht der Lehrer in seinem musikalischen Thun da und bleibt jedem Wind der Tagesströmungen hingegeben. Soll er irgend einen Halt erlangen, Halt an der bereits erprobten gediegenen Kunst, so muss die Anleitung dazu, die Richtung darauf eine viel entschiedenere und verständigere sein, als nach diesen regulatorischen Bestimmungen möglich ist.

Fast scheint es, als habe man dieses auch einigermaassen empfunden, denn das Provinzial-Schul-Collegium für die Provinz Sachsen erliess am 26. Juli 1855 einige ergänzende Bestimmungen, welche wenigstens einigen Anhalt gewähren und so lauten: »In der Harmonielehre soll der Seminarist es zur sicheren Anwendung der Regeln soweit gebracht haben, dass er einen Choral harmonisiren, zu einem Volksliede oder einem liturgischen Tonsatze die zweite und allenfalls die dritte Stimme richtig zu setzen, und einen Choral in die nächstliegenden Tonarten zu transponiren vermag. — Er soll im Stande sein, ein Zwischenspiel ohne grobe harmonische Fehler und mit der Nöthigung nach eigener Erfindung selbständig auszuführen, dass er sich dabei in der Modulation in einem möglichst engen Kreise bewege; er muss im Stande sein, eine kurze, wenn auch kunstlose, doch von harmonischen Verstössen freie, kirchlich würdige und dem Choral angemessene Einleitung als Vorspiel mit bewusster Anwendung der Regeln der Harmonielehre selbständig zu erfinden und mithin nöthigenfalls auch nach bestimmt aufgegebenen Fortschreitungen richtig auszuführen«.

So das Schulcollegium der Provinz Sachsen, welches sich mehrfach um die Musikbildung bemüht hat, freilich nur vom kirchlichen Standpunkte aus; Winterfeld's Schrift über den rhythmischen Choral und mehreres der Art ist durch jene Magdeburger Behörde veranlasst worden. So sind auch diese weitergehenden Bestimmungen lediglich auf das Bedürfniss des Kirchendienstes gerichtet. Rein musikalisch betrachtet, kann man sagen, dass sie über das Ziel hinausschiessen, denn einen richtigen zwei- und dreistimmigen Tonsatz anzufertigen (sei die Melodie nun eine selbsterfundene, oder eine gegebene), erfordert mehr, als Mancher zu leisten vermag, der in unseren Zeitungen als ein Meister der Tonsetzkunst figurirt. Als Carey die weltbekannte Melodie *»God save the king«* componirt hatte, vermochte er nicht eine zweite Singstimme als Bass zu finden, sondern ersuchte seinen Freund Schmidt darum, der ein besserer Contrapunktist war. Der Verfasser wird vielleicht entgegnen, so streng sei es mit der seminaristischen Zwei- und Dreistimmigkeit eben nicht gemeint, und wir glauben dies gern. Wenn die künftigen Organisten und Cantoren im Seminar auf Befehl ihres Lehrers 48 Bässe zu einer und derselben Choralmelodie heraussklauben müssen, so sind unter diesen gewiss 45 herzlich schlechte, ohne dass besagter Lehrer für nöthig oder gerathen findet, sie auszustreichen. Der Uebelstand liegt nur erstens in der unbestimmten und zweitens in der beschränkten Fassung.

Unbestimmt ist zunächst ganz und gar, welche Art der Mehrstimmigkeit erzielt werden soll. Soll die zweite Stimme bedeuten eine zweite Singstimme, und die dritte ebenfalls eine dritte Singstimme, so dass auf diese Weise ein zwei- und dreistimmiger Schulgesang zu Stande gebracht werde: oder gehen die mehrstimmigen Uebungen auf die Orgelbegleitung, also auf Bass und harmonisirende Mittelstimmen? Beides sind, selbst in diesem engen Kreise, gänzlich verschiedene Dinge. Wir vermuthen, man habe bei den zwei- und dreistimmigen Uebungen mehr den Gesang, als das Orgelspiel im Auge gehabt, aber es muss errathen werden, und die angeführten Bestimmungen sind für eine irgendwie nützliche, nach bestimmten musikalisch-künstlerischen Grundsätzen zu veranstaltende Unterweisung gänzlich werthlos. Auf die Grundsätze kommt es aber zunächst an und diese dürfen, auch wo es sich um den einfachsten Choral handelt, niemals andere als künstlerisch-musikalische sein, weil durch deren Befolgung allein eine gediegene Einfachheit zu erreichen ist. Solche Grundsätze sind aber nirgends angedeutet; was sich findet, sind lediglich polizeiliche Bestimmungen. Da heisst es u. a., in der Modulation habe der Zwischenspiele erfindende Seminarist sich »in einem möglichst engen Kreise« zu bewegen, und wahrlich, der Kreis, in welchem er sich bewegt, wird eng genug sein; er wird es machen, wie die Phönicier, die, wenn sie das Meer beschifften, immer nur an den Küsten herum fuhren, denn die Mittel, auf dem offenen Meere der Harmonie sich halten zu können, werden ihm ganz und gar fehlen. Aber welches ist denn dieser Kreis, in dem er sich bewegen soll — hat derselbe keine anderen Kennzeichen, als dieses, dass er eng ist? In allen übrigen Lehrgegenständen wird doch das Positive angegeben und mit diesem dann zugleich seine Begrenzung; warum fehlt es denn bei der Musik gänzlich? Die Folge davon ist der Mangel an allem wirklich stofflichen Inhalte und zugleich an einer festen sachgemässen Methode, welche den musikalischen Unterricht an sämmtlichen öffentlichen Schulanstalten kennzeichnet. Ob der Musiklehrer seinen Seminaristen eine vocale oder eine instrumentale Mehrstimmigkeit einübt, ist der Schulbehörde gleichgültig, wenn er die Experimente nur nicht über drei Stimmen hinaus führt; ob er in der Modulation diatonisch oder chromatisch verfahren, guten oder schlechten Mustern folgen will, steht ihm ebenfalls frei, wenn er die Zöglinge nur »in einem engen Kreise« festhält. Der Choral kann also nach wie vor in Spohr'acher oder noch schlimmerer Weise harmonisirt werden, die Regulative haben nichts dagegen, denn das »kirchlich Würdige« und die »edlen und richtigen Harmonien« sind Geschmackssache der jeweiligen Ausführenden oder Zuhörer.

Daher fordern wir positive Bestimmungen, welche die pädagogische Anwendung richtiger musikalischer Grundsätze enthalten, nicht aber vage kirchlich-pädagogisch-polizeiliche Verhaltungsmaassregeln. In diesem einseitig kirchlichen Standpunkte ist das begründet, was wir oben die beschränkte Fassung der preussischen Bestimmungen nannten. Es ist ein erklärlicher Irrthum, wenn man meint, der Lehrer sei musikalisch lediglich als Cantor und Organist für den Kirchendienst zuzurichten. Es hat dies zunächst zur Folge, dass mancher Seminarist mit Uebungen seine Zeit verbringt, welche ihm später nichts nutzen, da etwa nur der vierte Theil der Lehrer zugleich Kirchendienste verrichtet, dass er dagegen mangelhaft oder garnicht verbereitet wird für ein musikalisches Arbeitsfeld, welches sich später ebenso ergiebig als nützlich erweist. Wieweit die Methodik des Clavier- und Orgelspiels im Seminar gelehrt werden sollte, wollen wir hier unerörtert lassen, ob-

wohl sich auch darin ein guter Grund wird legen lassen, wenn der Unterricht schon in den Vor-Seminarien beginnt. Aber der Gesangunterricht sollte mit allem Nachdrucke betrieben und von den musikalisch begabten Zöglingen niemand entlassen werden, der nicht eine einzelne Stimme ohne grobe Missgriffe zu behandeln und einen aus Kindern wie auch aus Erwachsenen bestehenden Singchor heran zu bilden und zu leiten wüsste. Wer aber denkt daran, methodische Uebungen dieser Art an unseren Seminarien einzuführen? Meistens existirt dort nicht einmal ein anderer Singchor, als der von den Seminaristen frei gebildete, der denn mit diesen heute kommt und morgen wieder in alle Winde geht.

Nur wenn man nach gesundem pädagogischen Verstande auch den musikalischen Unterricht zunächst eben als einen musikalischen ansieht, der eine angemessene Vorbildung bezweckt für diejenige Thätigkeit, zu welcher der Lehrer in seinem Wirkungskreise berufen ist, wird hierin eine gründliche Besserung stattfinden können. Auch dem Seminaristen soll wirklich die ganze Kunst, und die Kunst als solche, vorgeführt werden, aber von denjenigen Seiten und in denjenigen Grenzen, in welchen er sie fassen kann. Nach den angeführten gesetzlichen Vorschriften wäre es ausser dem Choral noch das »Volkslied«, mit welchem die Unterweisung sich zu befassen hätte. Hiernach also (wie auch nach den Erläuterungen des Verfassers und vielen anderen Darstellungen) hat es den Anschein, als ob das sogenannte Volkslied etwas ganz Apartes wäre. Für den Unterricht hat diese Bezeichnung den Nachtheil, dass dadurch eine ganze Menge guter Lieder unverstanden und unbenutzt bleibt, weil sie nicht das Glück hat, in den unter dem Titel »Volkslieder« erschienenen Sammlungen zu stehen. Diese stoffliche Beschränkung ist es namentlich, was die grosse Zahl der Lehrer in musikalischen Dingen so unreif erscheinen lässt. Tritt ihnen ein Musikstück entgegen, welches nicht »Choral« oder »Volkslied« oder »Präludium« heisst, so sind sie gänzlich rathlos; denn die Kenntnisse, welche das eine oder andere musikalische Genie unter ihnen auf Privatwegen aufgeschnappt hat, machen die Sache oft nur schlimmer. Die Compositionen mehrstimmiger Gesänge, welche die begabteren unter unseren seminaristisch gebildeten Cantoren und Organisten produciren, sind ein sprechender Beweis hiervon.

Wir verlangen keineswegs, dass sie unbeschränkt in alle Gebiete der musikalischen Kunst eingeführt werden sollen, denn der Seminarcursus würde dafür nicht ausreichen, auch wenn in den 2—3 Jahren nichts als Musik getrieben würde. Wir verlangen lediglich eine richtige, und zwar eine musikalisch richtige feste Grundlage. Der Seminarist soll die musikalische Fibel, das musikalische Elementarbuch von Grund aus kennen lernen. Mit dem, was die Worte »Choral« und »Volkslied« andeuten, wünschen wir ebenfalls den Unterricht begonnen zu sehen, aber statt Choral und Volkslied müsste man sagen: das einfache weltliche und geistliche Lied. Der Begriff dieses einfachen Liedes wäre dann zu entwickeln und dasselbe dadurch von allem, was künstlicher gestaltet ist, abzuscheiden. Der Anfang des Unterrichts wäre also ein melodischer. Wenn wir vorhin dem Herrn Verfasser darin beistimmten, dass er recht gehandelt habe, abweichend von Marx mit der Harmonie zu beginnen, so fügten wir hinzu »wie die Sachen jetzt liegen«. Bei einer besseren Grundordnung dieses Unterrichts ist aber unzweifelhaft, dass der Anfang nicht mit der Harmonie, sondern mit der Melodie gemacht werden müsse, natürlich nicht mit der Marx'schen, die »frei schöpferisch« in der Luft schwebt, sondern mit gegebenen Melodien, mit Tonkörpern, die jeder kennt oder doch kennen lernen kann. Diese müssen zergliedert und an ihnen die bei ihrer Gestaltung wirksamen Tongesetze nachgewiesen werden. Ein solcher Unterricht ist nicht etwa zu hoch, zu geistig, denn Jeder begreift ihn, da er die Demonstration klar vor Augen, ja das Beispiel derselben meistens schon im Gedächtnisse hat. Viel mehr noch, als aus Lesestücken die sprachlichen, lassen sich aus diesen Melodien die ersten musikalischen Begriffe entwickeln. Mit Absicht müsste man gleichgeformte bekannte und unbekannte Melodien gruppenweise zusammen stellen, sowohl einzeln stehende wie aus grösseren Werken gezogene. Auf diesem Wege wird der Schüler sofort unabsichtlich auch in ein Werk von grösseren Dimensionen eingeführt, da er bereits die Fähigkeit erlangt, dasselbe, wenn auch nur zu einem kleinen Theile, technisch zu verstehen. Ein solcher Anfang, schrittweise fortgesetzt, begründet eine ungemeine Sicherheit in der Kenntniss der einfachsten und wesentlichsten musikalischen Verhältnisse. Wer aber nicht direct an die melodische Quelle geführt wird, der kann viele Dinge nur spät und manche garnicht mehr lernen. Der Herr Verfasser spricht im Laufe seiner Unterweisung, wie sein Lehrer Marx, viel von der »Liedform«; wir möchten indess wissen, wem hierdurch die in Betracht kommenden melodischen Verhältnisse klar werden.

Aber selbst die Zergliederung der einfachen weltlichen und geistlichen Liedermelodien kann nur dann etwas nützen, wenn der Begriff des Einfachen technisch-musikalisch sichergestellt ist. Die Bezeichnung »Volkslied« ist desshalb schädlich, weil mancherlei darunter befasst ist, was nicht hieher gehört. Der Verfasser kommt im letzten Abschnitt S. 256 ff. auch auf das »weltliche Volkslied« zu sprechen, aber nur, wie er sagt, auf »das echte Volkslied, welches im Volke lebt oder gelebt hat«. Zu diesen »echten« rechnet er »Was ist des Deutschen Vaterland« und würde jetzt ohne Zweifel auch die »Wacht am Rhein« dahin rechnen, nachdem es nicht nur »im Volke lebt«, sondern sogar feierlich von königlicher Höhe herab zu einem Volksliede erklärt ist. Dennoch weisen wir beide ganz entschieden aus dem Kreise derjenigen Melodien, mit und an welchen der besprochene Unterricht anzufangen hätte. Denn beide sind nicht diatonisch gehalten; das einfache Lied ist aber zunächst das diatonische Lied. Die Diatonik ist ein Begriff, welcher Herrn Sering fehlt, wie so Vielen; kaum das Wort trifft man in seiner Harmonielehre. Es ist aber der allerwichtigste Begriff; namentlich diejenigen, welche, wie die in Seminarien gebildeten Lehrer, nur einen kleinen Theil der musikalischen Kunst durch eigene praktische Uebung sich wirklich aneignen können, vermögen allein vom Standpunkte der Diatonik aus die Musik zu begreifen.

Nachdem das diatonische Lied melodisch erfasst ist, müsste der nächste Schritt, also die zweite Stufe der Uebung, darin bestehen, es harmonisch zu erkennen. Die Harmonie muss zunächst nur als eine zweite Stimme hinzutreten, aber nicht als eine contrapunktische Gesangstimme (denn der strenge Weg des Contrapunkts bleibt dem Seminar verschlossen), sondern als Grundbass, auf welchem sich die Harmonie aufbaut. Hierbei kann und muss ebenfalls wieder an bereits Bekanntes angeknüpft werden; der Schüler wird direct an den sogenannten Generalbass geführt. Wie leicht die Accordlehre ist und wie schnell die Fähigkeit erlangt wird, harmonische Mittelstimmen auszusetzen, wird man bald gewahr, wenn man den Modulationswust bei Seite lässt und nie vergisst, dass man sich hier im Gebiete der Diatonik befindet.

Nachdem in diesen Uebungen eine vollkommene Fertigkeit und praktische Sicherheit erlangt ist, würden mehrstimmige gesangliche Exercitien in demselben Gebiete an die Reihe kommen. Ihre Hauptaufgabe wäre, dem Seminaristen das Verständniss zu erschliessen, wie sich die Harmonie den verschiedenen Stimmen anbequemt und dem Ausdrucke und Wohlklange gemäss gestaltet, damit er in den Stand gesetzt wird, eine wahre gesangliche Harmonie beurtheilen und die Tonsätze in dieser Hinsicht für seine Zwecke auswählen zu können. Eine

solche Einsicht müsste den Seminaristen durch die passenden Muster verschafft werden; zu selbständigen harmonischen Arbeiten werden es in diesem Fache freilich nur wenige bringen, was indess kein Nachtheil ist. Die Hauptsache bleibt, dass die vorgelegten Muster tadellos sind. Wie es in dieser Hinsicht fast überall noch bestellt ist, wissen freilich nur Wenige, eben weil der Schade ein allgemeiner ist. Der Verfasser bietet uns u. a. auch einen Abschnitt, betitelt »Der Choralsatz für gemischten Chor« S. 222 ff. und theilt »Nun danket alle Gott« S. 224 als vierstimmiges Beispiel mit. Gegen die Vierstimmigkeit ist sich lässt sich nichts sagen, wohl aber gegen die Vocalität, denn es klingt nicht. Wenn der Verfasser einer so einfach diatonischen Melodie z. B. diesen chromatischen Zwang anthut:

so hat er schwerlich jemals über die eigentlichen Erfordernisse eines Vocalsatzes weiter nachgedacht. Die Macht des Chorgesanges — Wohlklang, Ausdruck und Alles — liegt hier lediglich in der Diatonik, und wer von derselben abweicht, der weicht eben von dem rechten Wege ab. Herr Sering bestimmt übrigens: »Der Lehrer trage einige Choräle, welche für gemischten Chor bestimmt sind, auf dem Flügel oder der Orgel vor und lasse von diesen hervorragende Merkmale (Modulationen, Stimmen, Führung des Basses und Tenors) angeben«. Eine Ausführung durch wirklichen Gesang fordert er nicht. Nun hat aber der Gesang, der einstimmige wie der mehrstimmige, ja letzterer noch mehr als der erstere, das Eigenthümliche, dass er niemals durch Instrumente demonstrirt werden kann. Das Resultat kann man sich also denken. Der Verfasser glaubt an dieser Stelle warnen« zu müssen »vor jener trockenen und geistlosen Behandlung der Choräle«, welche lediglich auf einfache Harmonien ihr Absehen gerichtet hat, ohne dass er Gelegenheit genommen hätte, den wahren Grund jener Einfachheit aufzudecken. Wir müssen dies bedauern, denn der wahre Werth der Choralsätze, Lieder, Madrigale und ähnlicher Tonstücke des 16. und 17. Jahrhunderts bleibt seinen Schülern damit verschlossen. Es gehört aber garnicht so sehr viel Arbeit und Kopfbrechen seitens der Zöglinge dazu, diese alte, aber fort und fort lebendige und maassgebende Musik verstehen zu lernen, sobald der Lehrer sich nur entschliesst, einige eingewurzelte Vorurtheile abzulegen.

Ist dieses Gebiet absolvirt, so kann der Musikunterricht weiter gehen zu künstlicheren Formen. Die gesanglichen Formen dabei zum Leitfaden zu nehmen, würde sich namentlich für Seminarien und ähnliche Anstalten empfehlen. Das nächste wäre das Recitativ, dessen harmonische Durcharbeitung keine Schwierigkeit machen würde. Durch das Recitativ wird die Chromatik eingeführt, melodisch wie harmonisch. Sodann kann zum ariosen Sologesang mit Begleitung und im Verlaufe zu allen weiteren Formen übergegangen werden. Das Resultat wäre für den angehenden Lehrer das Verstehen und unter Umständen auch Einüben und Aufführen grösserer Vocalwerke bis zu den Oratorien hinauf. Das Gute, das Classische unter ihnen ist sämmtlich einfach und leicht fasslich, wenn man nur auf die rechte Weise eingeführt ist.

Damit würden wir den Lehrer vom Seminar genügend musikalisch ausgerüstet erachten. Aber wo bleiben die Organisten-Präludien u. dgl., was jetzt fast den ganzen Seminarcursus und auch einen grossen Theil der vorliegenden Harmonielehre ausfüllt? Sie bleiben denen in Nebenübungen überlassen, die sich ausdrücklich für den kirchlichen Organistendienst ausbilden wollen. Hoffentlich kommt es einmal zu dieser Trennung. Dann wird der Musikunterricht an Seminarien noch weit grösseren Nutzen gewähren und auch für den Musikdirector erfreulicher sein. *Chr.*

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Prag.** *F. D.* Eine Novität auf dem Operngebiete ist heutzutage ein Ereigniss; um so grösser aber ist die Spannung, wenn ein neues Werk eines bekannten und bei einem grossen Theile des Publikums beliebten Componisten zur Aufführung gelangt. Verdi, der Liebling des Prager Publikums, hat in Don Carlos ein Werk geliefert, welches von einem Theile der Zuhörer mit Bewunderung des Meisters, von dem anderen Theile aber mit Kälte, ja sogar mit Geringschätzung aufgenommen wurde. Jedenfalls ist jene Ansicht die richtige, welche zwischen beiden Parteien vermittelnd eintritt und dahin geht, dass Verdi's Bestreben gegenwärtig dahin gerichtet ist, die alte Bahn der blossen, oft trivialen Melodie zu verlassen und der charakteristischen Musik auch Raum zu gönnen, dass ihm dies in Don Carlos manchmal gelingt und er wundervolle Effecte erzielt, dass er aber andererseits oft übers Ziel hinausschiesst und weder eine charakteristische noch eine melodiöse Arbeit producirt. Das Duett zwischen Don Carlos und Posa, dessen Melodie sich wie ein rother Faden durch die Oper zieht und überall eine mächtige Wirkung erzielt, das grosse Finale des dritten Actes, die Romanze im fünften Acte sind Perlen der Oper und niemand würde in ihnen ihren Schöpfer Verdi vermuthen. Dagegen sind die zwei ersten Acte bis auf ebenerwähntes Duett ziemlich matt, was wohl in der für die Oper ziemlich ungünstigen Handlung (Exposition) ihren Grund hat. So viel ist gewiss, dass Verdi in dieser Oper einen Schritt zum Besseren gethan hat und der trivialen meist zwecklosen und unpassenden Melodie auszuweichen sich bemüht. Die Oper hat dem kunstsinnigen Publikum gefallen; die Meinung jener, die blos nach dem Klingklang urtheilen, kann nicht in Betracht gezogen werden, und so bin ich der Meinung, dass dieses Werk mit der Zeit, nach wiederholter Aufführung, sich einzuleben, im vollen Maasse geeignet ist. — Der deutsche Männergesangverein veranstaltet nächstens die erste statutenmässige Liedertafel im neuen Vereinsjahre, bei welcher folgende Novitäten zur Aufführung kommen: »Grüss Gott« von Abt, »Ewige Treu« von Möhring, »Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald« von Dürrner und »Trinklied« von Zöllner. — Der philharmonische Verein ist von den Todten auferstanden und bringt nächstens eine Symphonie »Helena« von einem bisher unbekannten Meister zur Aufführung. Näheres darüber in einem späteren Berichte.

✱ Der am 20. Oct. in London verstorbene Componist M. William Balfe war unter seinen Landsleuten derjenige, welchem die Composition der Oper (bekanntlich eine Kunst, in welcher die Engländer niemals sehr stark waren) noch am besten gelang. Balfe, geboren zu Dublin am 15. Mai 1808, wendete sich schon frühzeitig der Musik zu; er debutirte, noch nicht 16 Jahre alt, als Sänger im »Freischütz« im Drury-Lane-Theater zu London. Bald übertrug man ihm die Leitung des Orchesters, die er bis zu seiner Abreise nach Italien (1825) behielt. Hier begann er die Reihe seiner Compositionen mit der Musik zum Ballet: »La Peyrouse« für die Scala in Mailand. Im Jahre 1827 kehrte Balfe noch einmal zur Bühne zurück und sang in der italienischen Oper zu Paris zugleich mit der Malibran und Sontag mit grossem Erfolge. Im Jahre 1829 reiste er wieder nach Italien zurück und wendete sich nun ausschliesslich der Composition zu. Von der grossen Zahl seiner Opern haben sich auf der deutschen Bühne nur »Die vier Haimonskinder« und die »Zigeunerin« theilweis erhalten; in London sind dieselben, namentlich die Zigeunerin (*Bohemian girl*) noch immer an der Tagesordnung. Seit 1845 lebte Balfe in London und dirigirte italienisch-englische Opern. In diesem Kreise hatte er seine Heimath. Einen Vorgänger besass er in Mich. Kelly, der ebenfalls aus Irland stammte, als Sänger begann, Italien und Deutschland bereiste (in Wien traf er mit Gluck und Mozart zusammen), beliebte Opern schrieb und das Theater dirigirte.

✱ **Hamburg.** Wie wir hören, hat Herr Hugo Pohle hieselbst unlängst eine Musikhandlung eröffnet, welche sich ausschliesslich mit dem Musikverlag befassen wird. Das Musiksortiment ist hier allerdings reich genug und zum Theil ausgezeichnet vertreten, befindet sich zum Theil aber auch in den Händen einer ziemlich gemischten Gesellschaft; der Musikverlag dagegen wurde in den letzten Jahren sehr stiefmütterlich behandelt, wesshalb eine bessere Pflege desselben höchst erfreulich wäre. Von Herrn Pohle, dem jetzigen Präses des hiesigen Tonkünstlervereins, lässt sich in dieser Hinsicht mit Recht Gutes erwarten.

ANZEIGER.

[185] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

L. v. Beethoven's Portrait

nach dem Originalgemälde von Waldmüller gestochen von *L. Sichling* Preis 22½ Ngr.

Ebendaselbst in gleichem Stichen und zu gleichen Preisen die Portraits von **J. S. Bach, Händel, Gluck, Mozart** und **J. Haydn.**

---

[186] Verlag von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur.

Winzer-Chor

für

Männerstimmen

aus der unvollendeten Oper

„Lorelei"

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 98. Nr. 3.

Partitur 25 Ngr. Clavier-Auszug 25 Ngr. Orchesterstimmen 12½ Ngr. Chorstimmen à 1¼ Ngr.

---

[187] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

SUITE

in Canonform

für zwei Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass

(Orchester)

von

Jul. Otto Grimm.

Op. 10.

Partitur	— Thlr. 22½ Ngr.
Stimmen	1 - 10 -
Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten	1 - 5 -

---

[188] Neuer Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Küster, Herm., Populäre Vorträge

über **Bildung** und **Begründung** eines musikalischen Urtheils. Mit erläuternden Beispielen. I. Cyklus: Die einfachsten Tonformen. gr. 8. geh. 1 Thlr. 24 Ngr.

---

[189]

Classische Compositionen

aus dem Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Bach, Joh. Seb., **Erstes Violin-Concert** in A moll für Violine und Pianoforte bearbeitet von *F. David.* 1 Thlr. 5 Ngr.

—— **6 Fragmente** aus den Kirchen-Cantaten und Violin-Sonaten für Pianoforte übertragen von *C. St. Saens.* Cpl. 1 Thlr. 10 Ngr.
Nr. 1. Ouverture aus der 28. Kirchen-Cantate. 15 Ngr.
- 2. Adagio aus der 3. Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
- 3. Andantino aus der 8. Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
- 4. Gavotte aus der 2. Violin-Sonate. 7½ Ngr.
- 5. Andante aus der 3. Violin-Sonate. 7½ Ngr.
- 6. Presto aus der 35. Kirchen-Cantate. 7½ Ngr.

—— **Präludium und Fuge** über den Namen BACH. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von *G. Ad. Thomas.* 15 Ngr.

—— **6 Orgel-Sonaten** für Pianoforte und Violine eingerichtet von *E. Naumann*
Nr. 1. Esdur. 25 Ngr.
- 2. Cmoll. 1 Thlr.
- 3. Dmoll. 25 Ngr.
- 4. Emoll. 25 Ngr.
- 5. Cdur. 1 Thlr. 7½ Ngr.
- 6. Gdur. 27½ Ngr.

Bach, C. Ph. E., **Sonaten** für Clavier und Violine. Nr. 1. Hmoll. Nr. 2. Cmoll à 1 Thlr. 10 Ngr.

—— **Geistliche Oden und Lieder** von C. F. Gellert für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. Für gemischten Chor gesetzt von *L. Rotschi.* Heft 1. Partitur und Stimmen 25 Ngr.

Bach, Wilh. Fried., **Sonate** für zwei Claviere. 1 Thlr. 20 Ngr.

Beethoven, L. v., **6 geistliche Lieder** für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung Op. 48. Für gemischten Chor gesetzt von *H. Gichne.* Partitur und Stimmen 1½ Thlr.

—— **Polonaise und Menuett** aus den Trios Op. 8 und 25 für Pianoforte übertragen von *Chls. Delioux.* 20 Ngr.

Fragmente, Sechs, aus den Instrumentalwerken von *Beethoven, Boccherini, Haydn* und *Mozart* für Pianoforte übertragen von *Chls. Delioux.* Heft 1. 2 à 25 Ngr.

Frank, Joh. Wolfg., **12 Melodien** zu geistlichen Dichtungen von Elmenhorst. Für gemischten Chor gesetzt von *A. v. Dommer.* Partitur und Stimmen 1 Thlr. 15 Ngr.

Graun, C. H., **Gigue** für Pianoforte. 15 Ngr.

Haydn, Jos., **Adagio und Scherzo** aus den Streichquartetten Op. 54 Nr. 1 und Op. 33 Nr. 2 für Pianoforte übertragen von *Chls. Delioux.* 17½ Ngr.

—— **Variationen** über die österreichische Nationalhymne aus dem Streichquartett Op. 76 Nr. 3 für Pianoforte übertragen von *Chls. Delioux.* 15 Ngr.

Kirnberger, J. P., **Allegro** für Clavier. 10 Ngr.

Mozart, W. A., **Adagio** für zwei Clarinetten und drei Bassethörner. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer.* 12½ Ngr.

—— **Andante** aus der Serenade (Cmoll) für zwei Clarinetten, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer.* 12½ Ngr.

—— **Allegretto und Menuett** aus den Streichquartetten Nr. 8 in F und Nr. 7 in D für Pfte. übertragen von *Chls. Delioux.* 22½ Ngr.

—— **3 Divertissements** für zwei Violinen, Viola, Bass und zwei Hörner. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer.* Nr. 1 in D. Nr. 2 in F. Nr. 3 in B à 1 Thlr.

—— **Fuge** für das Pianoforte. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von *G. Ad. Thomas.* 12½ Ngr.

—— **Türkischer Marsch.** (Aus der Sonate für Pianoforte in A.) Für Orchester instrumentirt von *Prosp. Pascal.* (Am Théâtre lyrique in Paris als Zwischenact in der »Entführung« eingelegt.) Partitur 17½ Ngr. Stimmen 25 Ngr. Arrangement für Pianoforte zu vier Händen von *A. Horn.* 17½ Ngr.

—— **Maurerische Trauermusik** für Orchester Op. 114. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer.* 12½ Ngr.

—— **Serenade** (Esdur) für zwei Clarinetten, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer.* 1 Thlr.

Muffat, G., **Passacaglia** für Clavier oder Orgel. 20 Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 23. November 1870. **Nr. 47.** V. Jahrgang.

Ueber Rossini's Leben und Werke.

Ein halbes Jahrhundert ist bereits seit jenem Jahrzehent verstrichen, in welchem Rossini mit seinen Opern sämmtliche Bühnen der Welt fast unumschränkt beherrscht hat. Unterdessen ist die Mehrzahl seiner Schöpfungen dem allgemeinen Gesetze der Vergänglichkeit erliegend von dem öffentlichen Schauplatze verschwunden. Immerhin strahlen noch zwei derselben in ungetrübtem Glanze: »Wilhelm Tell« behauptet seinen Platz auf allen bedeutenderen Repertoirs und wird wohl auch für alle Zeiten als unübertroffenes Muster der heroischen Opern des 19. Jahrhunderts dastehen, während sein Verläufer auf dem komischen Gebiete »Der Barbier von Sevilla« mit gutem Rechte diese Unsterblichkeit theilen zu wollen scheint.

Bei dem epochemachenden Einflusse, welchen der Genius des grossen Meisters auf das musikalische Drama gehabt hat und der durch häufige Vorführung wenigstens einzelner Werke auch gegenwärtig noch sich kundgiebt, mag es wohl gestattet sein, wieder einmal auf Rossini und seine Leistungen zurückzukommen. Wir glauben dieser Absicht in ebenso anziehender, als manches neue Detail enthaltender Weise zu entsprechen, indem wir nachstehend eine Rede mittheilen, welche vor einiger Zeit der französische Akademiker und Aesthetiker Beulé in der öffentlichen Jahres-Sitzung des Institut de France des beaux arts gehalten und in welcher er nicht nur in allgemeinen Umrissen den Lebens- und Entwicklungsgang Rossini's gezeichnet, sondern auch mit wenigen aber kecken Strichen seine hervorragendsten Werke charakterisirt hat. Leidet auch diese in einem grösseren französischen Journale abgedruckte Rede an wiederholt zum Durchbruche kommender Ueberschwenglichkeit der französischen Darstellungsweise: ist sie auch in dem Gefühle jener selbstgefälligen nationalen Ueberschätzung abgefasst, welche sich nicht versagen kann, Paris als den Areopag der kunstrichtenden Städte Europas hinzustellen, so enthält sie doch jedenfalls in geistreicher Form eine Reihe bemerkenswerther Thatsachen und wohlzubeherzigender unwiderlegbarer Wahrheiten; sie verdient desshalb unzweifelhaft in nachstehender Uebertragung auch der deutschen Musikwelt allgemein zugänglich gemacht zu werden:

Drei Monate nach dem Tode Mozart's, als ob die mit seinem Geiste entschwundene Melodie einer neuen Verkörperung bedurft hätte, wurde Rossini zu Pesaro geboren — am 29. Febr. 1792. Ist auch eine Vergleichung dieser beiden Genien unstatthaft, so bietet doch ihr Leben manche Berührungs-Punkte. Mit 14 Jahren componirte Mozart den »Mithridates« für das Theater an der Scala; mit 15 Jahren componirte Rossini »Demetrio und Polibio«. Mit 19 Jahren errang Mozart durch »*la finta giardiniera*« seinen ersten dramatischen Erfolg; mit 20 Jahren zählte Rossini bereits sieben beifällig aufgenommene Opern. Mit 25 Jahren schrieb Mozart den »Idomenee«, mit 24 Jahren schrieb Rossini den »Barbier von Sevilla«. Beide setzten die Welt durch ihren Ueberfluss in Staunen: beide arbeiteten mit einer Leichtigkeit, welche zu dem Glauben führte, dass die Musik die ihnen von der Natur angewiesene Form des Denkens sei, und dass sie sängen gleich wie andere sprechen. Mit 35 Jahren endlich starb Mozart, erschöpft durch seine Fruchtbarkeit; mit 37 Jahren verurtheilte sich Rossini freiwillig zum Schweigen, ein müssiger Zuschauer seiner eigenen Unsterblichkeit.

Von allen Ungleichheiten, welche die Menschen unterscheiden, ist das Genie diejenige, die ihnen am meisten nützt, die sie am seltensten im Stiche lässt. Sie fügen sich in die Launen des Glücks; die des Geistes aber wollen sie sich genau erklären; ihr Verstand giebt sich nur dann zufrieden, wenn der Künstler kraft seiner Energie Hindernisse überwindet, durch den Kampf grösser wird und mittels der Tugend der Arbeit seine ausserordentliche Begabung rechtfertigt. Rossini hat mehr als irgend jemand dieses Gleichheitsgefühl verletzt. Man hielt ihn für glücklich, weil er mit Einem Sprunge zur Berühmtheit gelangte, für bequem, weil er spielend schuf, für unwissend, weil er frühreif war. Die öffentliche Meinung gefiel sich, ihn in einen geistigen Lazzarone zu verwandeln; sie schildert ihn als einen Genussmenschen, der über das Wissen spottet, sich dem Zufall überlässt, nur mit Ueberstürzung und von seinen Directoren unter Schloss und Riegel gehalten schreibt. Allein die öffentliche Meinung täuscht sich: die Jugend Rossini's, die ferne von uns verstrich, wurde wie eine Sage durch Anekdoten und durch die Leidenschaftlichkeit der Kritiker entstellt. Eine aufmerksamere Forschung lässt uns im Gegentheile bei ihm eine arbeitsame Jugend, Armuth und Aufopferungen, rasche, jedoch vollständige Studien, eine wunderbare Thätigkeit, den Ruhm aufgewogen durch höchst unverdiente Kränkungen wahrnehmen. Rossini hat demnach dem allgemeinen Gesetze der Eifersucht genügt und jene Prüfungen durchgemacht, welche den Erfolg vorbereiten und ihn klären.

Von seinem 10. Jahre an leistete er seiner Familie Beistand. Sein Vater, der für die Revolution zu viel Enthusiasmus kundgegeben hatte, war in das Gefängniss geworfen, sodann entlassen und gezwungen worden, von Pesaro wegzuziehen: er spielte in den Orchestern das Horn. Seine Mutter war, um für Gatten und Sohn den Unterhalt zu gewinnen, in Bologna aufgetreten, überanstrengte sich jedoch und verlor bald ihre

Stimme. Der Knabe sang in den Kirchen, spielte das Spinet in den Theatern, repetirte mit den Künstlern, stellte eine Rolle in der »Camilla« von Paer dar, dirigirte die Concerte der Gesellschaft *dei concordi*, und brachte vergnügt den Eltern seinen Verdienst, der sie gegen die äusserste Armuth schützte. Als er im Stande war zu componiren, schuf er gegen sechs Opern in Einem Jahre, weil jedes dieser Erstlingswerke ihm die unveränderliche Summe von 250 Fr. eintrug. Die kindliche Liebe nöthigte ihn, fruchtbar zu sein, die kindliche Liebe, welche sein ganzes Leben erfüllte, und ihn so erhabene Ausdrucksweisen finden liess.

Seine Thätigkeit lohnte sich und jene Aufopferung förderte seine Entwicklung: jemehr er sich in die Praxis der Kunst vertiefte, desto schöpferischer wurde er. Selbst Sänger verstand er sich auf die Hilfsmittel der Stimme und beachtete stets ihre Grenzen. Durch sein Begleiten wurde er ein ausgezeichneter Clavierspieler, eingeübt in allen Rhythmen, indem er den Launen des Recitativs folgen musste. Als Concertdirector wurde er mit der Zusammensetzung des Orchesters vertraut und lernte den Werth jedes Instrumentes schätzen. Als Repetitor mittelmässiger Künstler übte er sich, sie zu führen, indem er den Gesang in die Begleitung übertrug. Im Umgange mit den Leuten vom Theater empfing er von ihnen die komische Kraft, das Verständniss der Bühne, und das Maass dessen, was er wagen dürfte.

Die Gelegenheit zu wirken war jedoch nicht seine einzige Schule, ebensowenig der Instinkt sein ausschliesslicher Lehrer. Die Meister Rossini's hatten keine bekannten Namen, allein er vergass keinen derselben, weil sie für ihn Wohlthäter gewesen waren. Er lernte das Clavier bei Prinetti, den Gesang und die Begleitung bei Tesei, das Horn bei seinem Vater, Geige bei Rastrelli, das Violoncell bei Don Cavedagni, die Auffassung der Dichter bei Ritter Giusti und den Contrapunkt bei Pater Mattei am Musik-Lyceum in Bologna. Der Letztere gab seine Wissenschaft mit einer Trockenheit, welche ganz dazu angethan war, einen feurigen jungen Mann abzuschrecken; allein Rossini harrte aus, erfasste die Regeln und Feinheiten der musikalischen Sprache, wurde in 18 Monaten der unterrichtetste Schüler am ganzen Lyceum und für würdig erklärt die Cantate zu schreiben, welche die Stadt Bologna am 8. August 1808 feierlich aufführen liess. Von den Fugen, Canons und derjenigen Gymnastik, welche einem musikalischen Athleten unentbehrlich sind, erholte er sich durch das Studium der Meisterwerke der deutschen Schule. Schon hatte er in den Concerten, die er dirigirte, die Jahreszeiten aufführen lassen. Die Quartetten von Haydn und Mozart flössten ihm eine Leidenschaft ein, die sein ganzes Leben andauerte; er brachte sie in Partitur; er liess sie von seinen Mitschülern aufführen. Er fand in ihnen das Wesentliche der zusammengedrängten Musik, das Gerüste des Orchesters und die Kunst zu zeichnen, d. h. den fugirten Stoff zu behandeln. Er begriff, dass das Saitenquartett die Grundlage bilden muss, wie die meisterhafte Zeichnung bei den Gemälden: er eignete sich jene mächtige und kühne Harmonie an, welche bis dahin für Italien ein Geheimniss gewesen war. Sein Professor nannte ihn spottweise den *»tedeschino«*, allein dieser kleine Deutsche würde weder das Quartett in »Moses«, noch das Sextett in »Cenerentola«, noch seine grossartigen Ensemble-Stücke componirt haben, wenn er sich nur an die scholastische Trockenheit des Pater Mattei gehalten hätte. Uebrigens erkannte dieser, obwohl ihn tadelnd, an ihm ein bereits so gründliches Wissen, dass er sich bemühte ihn auf die heilige Musik und auf das Professorat hinzulenken, und dass er ihm Gluck's Meister Martini, das frühere Haupt der Schule von Bologna, als Vorbild aufstellte.

Rossini aber dachte nur an das Theater. Alles drängte ihn dahin: seine ältesten Erinnerungen, seine Gewohnheiten, das Beispiel seiner Eltern, sein augenscheinlicher Beruf, der Drang nach lautem Beifall, vielleicht auch das Vorgefühl seines Ruhmes, jedenfalls das Vergnügen. Von 1810 bis 1813 versuchte er sich in Venedig, Mailand, Ferrara, Bologna. Er lieferte Schlag auf Schlag neun Opern, unter welchen man L'inganno felice gewahrt, die später in Paris aufgeführt wurde, dessgleichen La pietra da Paragone, wofür ihn Eugen, Vicekönig von Italien, von der Conscription befreite. Diese Werke sind kurz, sie gleichen Improvisationen; aus Auftrag verschiedener Unternehmer sind sie in Eile nach Librettos geschrieben, welche für gewisse den Verfalltagen in der Handelswelt ähnliche Zeitpunkte, den Carneval, die Sommer- oder Herbst-Saison bestimmt waren. Indessen gleichen diese jugendlichen Schnurren dem Morgen eines strahlenden Tages: Alles darin athmet Freude, Verheissung, Frische, Durchsichtigkeit und Duft. Die Wandlung bringt erst »Tankred«. Venedig war bezaubert von dem ritterlichen Schwunge und der Zartheit der Melodien, von den bis dahin ungekannten Formen, der Intensität des Ausdrucks, sowie auch vom Stil. Die ebenfalls 1813 aufgeführte »Italienerin in Algier« verdoppelte den Enthusiasmus: man zweifelte nicht länger an dem Vorhandensein eines Genies, das so die lyrische Bühne umgestaltete. In der That schien die komische Gattung durch Paësiello und Cimarosa zur Vollkommenheit gelangt zu sein, und doch rückte nun ein 20jähriger Neuerer die Grenzen noch weiter hinaus, indem er etwas ganz Eigenthümliches und Ergreifendes hineinlegte, das Gefühlvolle mit dem Scherze verband und die Posse sowohl durch den Adel der Melodien als durch die Eleganz des Ausdruckes emporhob. Der »Türke in Italien« und der »Barbier von Sevilla« vollendeten diesen Umschwung. Nachdem die Römer anfänglich gegen den Wagehals den »Barbier« des alten Paësiello in Schutz genommen, wurden sie doch durch das neue Werk überwältigt, in welchem das Dichterfeuer, die lebendige Intrigue, das Vergnügen der Rache und insbesondere die Lust am Betrügen in so unvergleichlicher Weise geschildert wurden. Gleichwie im Gesange der Nachtigall ist hier die Melodie unerschöpflich und die Kunst mit Tönen Charaktere zu schildern wetteifert mit der Prosa eines Beaumarchais. Es kann nichts Verführerischeres und nichts Wahreres geben; die Musik trägt zugleich den Stempel von verliebter Thorheit, von Geist, Koketterie und von Studium; der gute Geschmack leuchtet darin voll Grazie. Man sucht vergebens einen lebendigeren Ausdruck von Rossini's Genie: hier zeigt es sich in seiner ganzen Fülle, es ist verkörpert in dieser heiteren Welt, die er mit einem einzigen Wurfe geschaffen und in der das menschliche Herz seine liebenswürdigsten Träume wieder findet. Selbst künftige Generationen werden niemals müde werden in diesen Spiegel zu blicken: sie werden immer wieder Anerkennung zollen diesem Ergusse der Jugend, diesem Ideal der Galanterie, diesem Ausbruche eines unsterblichen Lachens.

Von nun an steht Rossini ohne Nebenbuhler da. Alle italienischen Hauptstädte streiten sich um ihn. Mailand, Rom, Neapel entführen ihn Venedig, verlieren ihn und nehmen ihn begierig wieder auf. Er selbst, von einer Stadt der anderen zueilend, streut mit vollen Händen aus. Auf den »Barbier« folgt »Othello«, »Cenerentola«, »Gazza ladra«, »Armida«, »Moses«, »Donna del lago«, »Mohamet«. Diese Periode des Schaffens ist geradezu ein Wunder. Ohne ein bestimmtes System, ohne jemanden nachzuahmen, findet er überall Inspirationen, die Kritik verachtend oder vor ihr fliehend, den Tag nach einer Niederlage einen Triumph vorbereitend, geleitet von einem wunderbaren Instinct kümmert ihn nicht die möglichste Vollkommenheit, weil er der Grazie sicher ist, und verfolgt er seinen kühnen Lauf. Er geht auf alle Gegenstände ein, schreckt vor keiner Anforderung zurück und componirt nach den seltsamsten Gedichten. Er ist bereit ohne Unterlass zu schaffen:

ihm ist schaffen ein Bedürfniss. Das Lustspiel wie das Trauerspiel, die Posse wie das Melodram, der Roman wie das Oratorium beschäftigen ihn nach der Reihe. Aber weil er eben soviel Verstand als Genie besitzt, beurtheilt und erwägt er: er fühlt das Bedürfniss des Fortschrittes. Jede seiner Opern enthält einen neuen Versuch oder eine Erweiterung: hier führt er die Melodie in die Recitative und Crescendos ein; dort belebt er die lyrische Declamation durch die Betheiligung des Orchesters. In »Elisabeth von England« bestimmt er durch genaue Vorzeichnung die Gesangs-Verzierungen, die bis dahin der Phantasie der Künstler überlassen waren. In der Ouvertüre zur »Gazza ladra« bietet er die ganze Macht der Instrumente auf, selbst die Trommel nicht ausgenommen, um die Klangfülle des unermesslichen Scala-Theaters zu erproben. In »Armida« fügt er zum erstenmale, wie zur Erholung, das Ballet ein, dem die Italiener sonst eine gesonderte Aufführung widmeten. Im »Othello« erstrebt er den Pathos und die Schauer Shakespeare's; er hüllt den dritten Act in tragische Schleier und lässt die Formen der Musik erzittern, dass sie aufhören ein Hemmniss der dramatischen Entwicklung zu sein und im lyrischen Hauche emporlodern. In »Donna del lago« malt er die Berge und Gebräuche Schottlands mit ergreifenden Farben, indem das Charakteristische mehr in die Hauptumrisse als in das Detail verlegt ist. In »Semiramis« endlich gelingt es ihm, den Glanz und die Leidenschaften des Morgenlandes durch die Gewalt der Rhythmen und die Ueppigkeit der musikalischen Ausschmückung darzustellen.

Doch wozu die Jahre aufzählen, angefüllt mit der Wiederholung solcher Arbeiten? Warum die Werke beschreiben, die dem Gedächtnisse Aller gegenwärtig sind? Die von Rossini angewendeten Mittel sind von einer Einfachheit, die jeder Zergliederung spottet. Die von ihm erfundenen Schönheiten sind so unbeschränkt, dass sie einer reinen Eingebung gleichen: sein Genie selbst konnte sie sich nicht erklären. Jetzt verachtet man die italienische Schule, weil man sie zu sehr geliebt hat. Die dramatische Musik büsst für ihre Popularität dadurch, dass sie den Launen der Mode unterworfen ist. Rossini hat es dahin gebracht, dass Gluck verlassen wurde; Deutschland wird vielleicht Rossini verlassen. Wir sind nunmehr hinsichtlich der Coloratur so streng geworden, dass Mozart vielleicht kaum mehr das Masken-Terzett, worin die menschliche Stimme mit echt italienischer Weichheit dahin wegt, zu schreiben sich getrauen würde, so wenig als Beethoven die Andantes von einigen Sonaten, deren Variationen für das Instrument eine unerschöpfliche Fundgrube sind. Die verzierte Musik ist aber eben so wohl eine Macht als die Ursache von Anregungen; sie drückt die Situation und den Charakter aus, so ferne der Einschlag, den sie umkleidet, richtig und die Zeichnung meisterlich ist; denn jede singende Form ist eine Melodie. Allein jener Geist der Reaction, der die Zahl unserer Genüsse beschränkt, darf uns weder ungerecht noch undankbar gegen das machen, was unsere Jugend erfreut hat. Zwei ganze Generationen hat Rossini bezaubert; ihm schlugen die Herzen der Zwanzigjährigen, sowie derer, welche das Vorrecht geniessen, stets zwanzigjährig zu bleiben. Nachdem er Italien in den schweren Jahren getröstet hatte, die auf 1813 folgten, ward er für Europa zum unwiderstehlichen Zauberer. Zuerst in Oesterreich und im mittäglichen Deutschland, dann in Frankreich und England und bald in allen Ländern erklangen jene Gesänge, die denselben Eindruck hervorbringen wie das Erwachen des Frühlings, das Gezwitscher der Vögel, das hinschwindende Gemurmel der Wogen. Alles war ursprünglich, überströmend und ungezwungen wie die Natur. Die musikalische Sprache wurde zu einer lieblichen Schmeichelrede, die das Ohr an die Seele richtete, um sie mit Fröhlichkeit zu erfüllen und in Rührung zu versenken. Giebt es wohl etwas Lebendigeres und Ergreifenderes, etwas Sanfteres und Geistreicheres? Gerade die Leichtigkeit oder die liebenswürdige Sinnlichkeit waren eine Erholung neben den Schönheiten höherer Ordnung: man lächelte, nachdem man gezittert hatte, und die Heiterkeit beruhigte die Schauer der erhabenen Genüsse. Die zusammengesetztesten Motive prägten sich in das Gedächtniss ein, weil sie so bewunderungswürdig geschrieben waren; ein Laie trillerte mühelos die Phrasen, welche zu den Glanzpartien der Künstler gehörten, weil sie sich so ganz der menschlichen Stimme anschmiegten. Die schlechtesten Darsteller fühlten sich beflügelt, weil diese Musik sie hinriss und deren Aufführung ihnen als ein Genuss erschien. (Fortsetzung folgt.)

Die Rose vom Libanon.

Oper von Joseph Huber.

(Fortsetzung.)

5. Auftritt. Diesmal hat Maja gelauscht und rüffelt die Schwester tugendsam, wird aber von dieser mit Hülfe des Orchesters überschrien, worauf Maysuna davongeht.

6. und 7. Auftritt. Maja bleibt zuerst allein, dann leistet ihr der Vater nebst Gefolge Gesellschaft, und wie gedrückte Leute machen sie nur einen mässigen Lärm mit einem mässigen Orchester, bis die geschlagenen Krieger ihre schon zu Anfang kundgegebenen acht bis zehn Takte abermals abheulen. Maja beginnt ihr Selilequium:

> Nun bin ich einsam und dem Loos verfallen,
> das seit Gedenken jeden [!] Guten droht;
> doch mir im Herzen keimt ein sel'ger Trost,
> ein Freund im Schmerz, ein holder Hoffnungsstrahl:
> es will die Liebe solche Prüfung haben,
> um sich am wohlerworbnen Heil zu laben.

Nun denn, gute Seele, beruhige dich dabei, dass du nach eigner Aussage zu den »Guten« gehörst und schweige wenigstens still. Welch ein gemüthlicher Dramatiker! Wie müsste eine Seele, in welcher nur noch ein Funken von Leidenschaft schlummerte, aufflammen und wieder in Schmerz versinken, wenn die Schwester im Begriff steht, die Brandfackel in das eigne Haus zu schleudern! — Herr Lehmann schreibt hier »droht« statt bedroht, wie oben »brannte« statt verbrannte: eine neue Sprache erhalten wir mit der Zeit also auch. — Der alte »Fürst« ist ein Narr, aber nicht ein interessanter, wie König Lear, sondern ein langweiliger Narr. Alle, welche die Geschichte bis hier verfolgten, müssen bereits die feste Ueberzeugung gewonnen haben, nicht nur dass Dichter und Componist eine Leistung auf sich nahmen, der sie nicht gewachsen sind, sondern dass es sich hier um einen Stoff handelt, der überhaupt nicht musikalisch ist. Den Tonsetzer trifft dabei nur der Vorwurf, dass er sich auf eine Composition desselben überall eingelassen hat; die eigentliche, die ganze Schuld fällt auf den Poeten. Hat er nicht entfernt eine Ahnung von den musikalisch-dramatischen Gesetzen, nach welchen ein Gegenstand so angelegt werden muss, dass die in ihm verborgene Musik gleichsam latent wird, so wird uns die Selbstüberschätzung, die sich zu einem Reformator dieses ganzen Gebietes berufen glaubt, wenigstens begreiflich. Nun, wer reformiren will ohne das Object, um welches es sich handelt, wirklich erfasst zu haben, der ist insoweit sicherlich unzurechnungsfähig.

Die bisherigen ausführlichen Mittheilungen haben uns wenigstens in den Stand gesetzt, das Folgende schneller erledigen zu können. Der 8. und 9. Auftritt bilden den Schluss des ersten Actes. Maysune erwartet den Eroberer Asaad; sie meint:



(Dieses kleine Musikbeispiel bitten wir genau in Augenschein zu nehmen!) Als Asaad eintritt, wirft sie sich vor ihm nieder; er hebt sie auf und macht ihr die Mittheilung »Von deiner Schönheit, holde Fürstentochter, erzählen sich die Vögel in den Zweigen, singen die Sänger manches stolze Lied«: was dem Leser neu sein wird, denn nach den vergeblichen Anstrengungen dieser Dame, Anbeter zu finden, musste man eher das Gegentheil vermuthen, und sie nach ihren Worten »In langen Jahren trachtete ich beseligend Feuer anzufachen in jeder Brust« überdies schon für etwas abgetakelt halten, denn »lange Jahre« machen doch nicht jünger, und wer sich erst um »jede Brust« bemüht, kann nicht mehr grosse Ansprüche erheben. Doch besser ist besser. Genüge es hinzu zu fügen, dass sich bei diesem edlen Paar zuerst die Schmeichelei und sodann die Brunst widerwärtig genug ausspricht. Der Act schliesst mit einem Chor der Krieger Asaad's, der zu schön ist als dass wir ihn nicht ganz mittheilen sollten:



Act II. Im zweiten Act kommt eine Verwendlung vor, wodurch derselbe in zwei Theile zerfällt. Die erste Hälfte spielt in den Gärten des bekannten Fürstenschlosses, und zwar sind es »die Sieger«, welche, nachdem sie, man weiss nicht wann und wie, das Schloss eingenommen und den früheren Besitzer nebst Tochter und »Feldherrn« vertrieben haben, »bei festlichen Gelagen feiern«. Der schriftlichen Angabe nach wechseln hierbei »Tänze und Gruppirungen mit Chören«. In der Musik ist aber von Tänzen und Gruppirungen nicht die Spur zu finden, auch nicht einmal der Raum dafür gelassen, denn schon nach einigen zwanzig Takten Chorgesang tritt Maysuna auf, bald hernach Asaad, und die musikalische Einzelrede (Recitativ können wir nicht sagen, weil dies doch irgend eine Form bedingt, hier aber alles chaotisch ist) nimmt wieder ihren Anfang. Asaad findet übrigens, dass sein Gespräch mit Maysuna keiner Statisten bedarf, also winkt er — und es »entfernen sich die Uebrigen« sammt und sonders; wahrscheinlich schlagen sie sich seitwärts in die Gebüsche, um dort jene Tänze und Gruppirungen nachzuholen, die ihnen hier durch Schuld des Componisten verkürzt sind. Sollte es dem Dichter mit besagten Tänzen und Gruppirungen wirklich Ernst gewesen sein, so müsste man sagen, dass es an dieser Stelle dem Componisten nicht gelungen sei, die Inspirationen desselben »musikalisch beweiskräftig« zu veranschaulichen. Aber vermuthlich besteht dennoch Harmonie zwischen beiden; vermuthlich will auch Herr Lehmann von »Tänzen« im Sinne des Publikums nichts wissen, da wir schon durch seine Vorrede gelernt haben, auf alle und jede musikalische Form zu verzichten. Also sogar auch auf den Tanz? Ja, verehrter Leser, auch auf die Form des Tanzes. Es ist hart, aber es ist so; unsere Consequenz-Ritter kennen kein Erbarmen. Vielleicht entschädigt dich der süsse Chorgesang, welcher diesen Act eröffnet; ich will die ersten 7 Takte hersetzen:



Und so geht es fort. Genug für Weise wie für Thoren!

Um nun auf die Unterredung Asaad's mit Maysuna zu kommen, welche in der Partitur nur 40 Seiten einnimmt und immer einstimmig einher schreitet, denn etwas Zweistimmiges scheint in Stuttgart nicht mehr erlaubt zu sein, um nicht in eine frühere, jetzt beseitigte »Form« zu verfallen, und nach den Chorproben zu urtheilen hat Herr Huber auch entschieden weise gehandelt, sich mit dem, was an ein Duett erinnern könnte, garnicht einzulassen —

*) Dieses e im Basse ist kein Druckfehler, sondern vom Componisten absichtlich hingeschrieben; S. 55 der Partitur wie auch in dem unten folgenden Beispiele und noch an mehreren Stellen kommt dieser harmonische Unsinn vor, stets zu Anfang und stereotyp in derselben Weise, es ist also sicherlich sogar eine besondere bedeutungsvolle Absicht dabei im Spiele.

also um auf besagte Unterredung zu kommen, so werfen sie sich anfangs wieder die grösste Schmeicheleien an den Hals:

> **Asaad.** Sei mir gegrüsst, Gestirn des frohen Tages:
> Es muss die Vorzeit hier erbleichen
> Mit ihrer sagenhaften Pracht;
> Maysuna, Perle des Ostens,
> Maysuna, herrliches Weib!
>
> **Maysuna.** Zur Grösse muss das Kleine werden,
> Wenn deine Gnade es erhöht.

Aber Asaad als der männliche Repräsentant der »Grundidee von der Eitelkeit und Verderblichkeit alles äusserlichen Sehnens, Drängens, Strebens mit Umgehung seelischer Keuschheit und Enthaltsamkeit« kann sich bei dem Besitz dieser Person und dieses Reiches doch nicht beruhigen, er muss Abwechslung haben, denn das, sagt er, liegt einmal so in seiner Natur. Seine Leidenschaften kennt er, als ob er sie in Spiritus gesetzt vor sich hätte, und spricht so objectiv gründlich darüber wie ein Professor der Psychologie. Wahrlich, der Herr Poet Peter Lohmann muss wundervolle Einblicke gethan haben in die Natur der Leidenschaften und ihren entsprechenden Ausdruck. Meysuna sucht ihren »Eroberer« an sich zu fesseln:

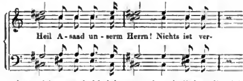
> Klopfendes Herz, rasende Pulse,
> Höret ihr, was der Liebling spricht?
> Kann die Wuth der sengenden Gluth
> Sich in Eis des Nordens wandeln?! (Nach unserer Ansicht nicht.)
> Oft von Grossen und Vielgerühmten
> Ward ich gepriesen und auserkoren, (s. dagegen oben!)
> Nimmer hab' ich den Stolz verloren,
> Der die Grössten sich dienstbar heisst —
> Allesbeherrscher, tauche nieder
> In der Sinnenwelt rauschendem (!) Spiel etc.

Wäre Asaad ein Mann von Geschmack, so könnte man ihm nicht verdenken, wenn er von einer so albernen Schachtel loszukommen sucht; aber er selber treibt den Unsinn zu einer noch weit schöneren Blüthe. Ganz ohne Arg hält Herr Lohmann alles das für dramatische Poesie, ja für die Mustervorlege einer neuen Gattung. Letzteres ist allerdings nicht ganz unrichtig, nur in der Bestimmung der Gattung hat er sich geirrt. Die dramatischen Hülfsquellen, über welche er verfügt, sind wahrhaft erstaunlich. Die in Rede stehende Unterhaltung würde vermuthlich mit Umarmung »in der Sinnenwelt rauschenden Spiel« enden, denn Asaad hat noch keinen bestimmten neuen Gegenstand aufs Korn genommen. Zufällig sagt Maysuna aber, was sie denn noch mehr thun könne, »verliess ich doch die Nächsten um dich, lachte der Schwester Klagen!« Sofort fährt der Eroberer »wie in Verzücktheit« auf:

> So wär es wahr, wie mir gekündet,
> die Rose der Berge nicht du?! (wir fügen noch zwei ?!
> So lebet eine Schwester dir, hinzu.)
> holder den Sinnen, des Schnees werther?

Von jetzt an geht es nun auf die Schwester los und das Spiel hat damit seinen Fortgang gefunden. Das ist für die Puppenbude, wenn Kinder und kindliche Leute die Zuschauer sind; als ernsthaftes Theaterspiel eher passt es nicht mehr für den kaukasisch-semitischen Menschenstamm, sondern höchstens für tiefer stehende Völker. Die Art, wie hier die Menschen mit einander sprechen, wie sie einander behandeln und gegenseitig das sich bereiten, was man das Schicksal nennt, ist nach den edelsten Begriffen, die wir von dem Wesen unserer Natur fassen dürfen, überhaupt nicht mehr menschlich, sondern halbschlächtig, und die Personen, welche hier auftreten, sind keine Charaktere, sondern leere Schemen, die der Dichter nach seinem Belieben decorirt.

Nach beendeter Unterhaltung singt der Chor draussen 6 Takte, von denen die beiden ersten zur Beurtheilung genügen:



und nun folgen noch 16 Seiten von Asaad allein, die sich mit dem Aufsuchen und dem Erwerb der »Schwester« beschäftigen. Sollte er an ihr ein Weib finden, sagt er, »um das die Besten umsonst sich mühten«,

> es sollte mein Stolz die Erde sprengen!
> Hinaus! der Athem brennt — hinaus!
> (Er eilt fort.)

So schliesst diese Scene. Brennt sein Athem, so vermuthen wir, dass er zuviel Alkohol genossen hat. Bisher galten die Texte aus den frühesten Zeiten der Oper als unübertroffene Sprach-Ungeheuer, welche nicht selten zur Belustigung citirt werden. Herr Peter Lohmann ist der erste, welcher sie wieder erreicht, ja übertreffen hat, nachdem R. Wagner schon trefflich vorgearbeitet hatte. Fernerhin also können wir die alten Poeten ruhen lassen und auch in **dieser** Hinsicht vollen und frischen Labetrunk aus der **Gegenwart** schöpfen. (Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Dettinger Te Deum. Von **G. F. Händel.** Clavierauszug. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. 18 Sgr.

Der Clavierauszug dieses grossartigen Werkes erscheint eben zur rechten Zeit, da das Te Deum mehrfach zur Aufführung vorbereitet wird. Der frühere deutsche Clavierauszug war theuer und mangelhaft; der gegenwärtige ist bei schönster Ausstattung dennoch ungemein billig, stimmt mit der Ausgabe der Händelgesellschaft (welche das Werk bereits vor vier Jahren als Band 25 publicirte) genau überein und bildet den einzig berechtigten Abdruck derselben. Weil durch den billigen Preis und die handliche Einrichtung eine allgemeine Verbreitung und Benutzung so sehr erleichtert ist, sollten Musikdirectoren es sich um so mehr angelegen sein lassen, ihren Chormitgliedern die Anschaffung zu empfehlen, denn es kann nicht oft genug wiederholt werden, dass Aufführungen grosser Werke durch Dilettantenvereine nur dann recht gelingen, wenn zunächst allen Mitwirkenden die Gelegenheit geboten wird, mit der betreffenden Musik schon vor der Aufführung eine noch vertrautere Bekanntschaft zu machen, als durch die wenigen bruchstückigen Chor-Uebungen der Fall sein kann. Geschieht dieses nicht, so sind die meisten Aufführungen mit all ihren Mühen und Kosten rein verloren und schnell vergessen, weil alle Aufführungen leider immer nur einmalige sind, die höchst selten und in langen Zwischenräumen wiederholt werden. Finden wir erst Mittel und Wege, diejenigen unserer oratorischen Werke, welche ein sicheres Publikum haben, oft hinter einander zu wiederholen ähnlich den Opern, so wird dadurch die Bekanntschaft auch bei den Sängern allerdings eine viel bessere werden, aber selbst dann werden diese gern zu den Clavierauszügen greifen und sich mit Hülfe derselben die Eindrücke zu Hause wieder ins Gedächtniss rufen. Bei dem jetzigen Zustande sind Clavierauszüge für die Chorsänger-Dilettanten aber geradezu unentbehrlich, wenn die Aufführung irgendwie haften und leicht zu wiederholen sein soll. Auch dürfte sehr zu rathen sein, das Repertoire nicht ins Unbegrenzte zu erweitern, sondern in weiser Auswahl einen Kreis von geeigneten Werken zu ziehen, an deren gediegene Wiedergabe dann aber die ganze Kraft zu setzen.

Wenn es sich um ein Te Deum handelt, denkt jeder un-

willkürlich an dieses Dettinger, so sehr hat es sich schon jetzt in seiner überragenden Grösse weithin bemerkbar gemacht. Bedenkt man, dass dieses Werk nur sehr selten unter uns aufgeführt ist, so muss eine solche übereinstimmende Ansicht von seinen Vorzügen eigentlich Verwunderung erregen. Bei Tonwerken von bleibender Bedeutung kommt später wenig darauf an, unter welchen Umständen sie entstanden sind. Wäre dies nicht der Fall, so müsste das Programm unserer musikalischen Siegesfeiern zusammen gestellt werden aus dem, was am Ende der Freiheitskriege entstand; aber Niemand denkt hieran, obwohl selbst von Namen wie Beethoven und C. M. v. Weber Cantaten und Symphonien darunter sind. Händel's Werk ist übrigens nicht ganz ohne Beziehung zur Gegenwart, es wurde geschrieben zur Feier der Schlacht bei dem deutschen Dorfe Dettingen 1743, wo die Franzosen von der englisch-hannoverschen Armee aufs Haupt geschlagen wurden. Dettingen war das Vorspiel zu Rossbach.

Die meisten unserer Chorvereine scheinen sich in den Kopf gesetzt zu haben, ein Te Deum könne schicklicherweise nur nach der Einnahme von Paris vom Stapel gelassen werden, und müssen nun von Woche zu Woche warten. Die armen Vereine! sie ruiniren sich lieber ihren Concertwinter, als dass sie sich entschliessen sollten, eine Einbildung aufzugeben. Sobald wie möglich sollte man Te Deum und Aehnliches singen, damit der Masse gemeiner Musik, welche sich jetzt aller Orten breit macht, endlich ein Damm entgegen gesetzt wird.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

*** Berlin.** Am 4. Novbr. hat Prof. Joachim seine Quartettsoireen eröffnet. Gespielt wurden: Haydn in D, Schubert in A-moll, Beethoven in F (Op. 59, Nr. 1). Weil unser Referent behindert war, werden wir erst über die nächste Aufführung einen Bericht bringen können.

*** Köln.** (Musikalische Gedächtnissfeier für die im Kriege Gefallenen im Gürzenichsaale, Donnerstag 10. November 1870.) Klänge der Trauer waren die ersten, welche wieder nach langer Pause den strahlenden Saal des Gürzenichs erfüllen sollten — Klänge voll tiefster Weihe. Vermochte jemals irgend ein Künstler wahre Trauer zu empfinden und sie seinen Schöpfungen einzuhauchen, so war es Mozart. Er hörte einst von einer ernstlichen Krankheit, welche seinen Vater betroffen. Da schreibt der liebevolle Sohn dem Vater: »Wie sehnlich ich einer tröstenden Nachricht entgegensehe, brauche ich Ihnen doch wohl nicht zu sagen, und ich hoffe es auch gewiss, obwohl ich mir zur Gewohnheit gemacht habe, mir immer in allen Dingen das Schlimmste vorzustellen. Da der Tod, genau zu nehmen, der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, dass sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern sehr viel Beruhigendes und Tröstendes. Und ich danke meinem Gotte, dass er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, dass ich vielleicht (so jung als ich bin) den anderen Tag nicht mehr sein werde, und es wird doch kein Mensch von allen, welche mich kennen, sagen können, dass ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre, und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer und wünsche sie von Herzen jedem meiner Mitmenschen«. Mozart erzählt dann von dem traurigen Todesfalle seines liebsten, besten Freundes, des Domherrn Grafen Hatzfeldt (welcher 1787 in Bonn starb), »er war eben 31 Jahre alt, wie ich, ich bedaure ihn nicht, aber wohl herzlich mich und alle die ihn so genau kannten, wie ich«. Welche Ruhe des Geistes, Schlichtheit und Einfachheit offenbart nicht in obigen Worten der Mann, welcher der Töne Meister für alle Jahrhunderte ist und sein wird: klingen jene Worte nicht wie aus des Herzens tiefstem Grunde kommende lautere Wahrheit? Aus solcher Tiefe des Gemüthes entsprangen bei Mozart die Töne jener Trauermusik, welche er zur Todtenfeier zweier maurerischer Brüder 1785 componirt hat. Mit der würdigen Wiedergabe dieses ergreifenden Stückes begann die für unsere im Kriege gefallenen Helden veranstaltete Gedächtnissfeier, zu welcher Mitwirkende und Zuhörer in erhebender, dem edlen Zwecke angemessener Menge am Donnerstag im Gürzenichsaale versammelt waren. Wie das Programm besagte, führte man diese Mozart'sche Trauermusik zum ersten Male im Gürzenich auf; dass dies bei Gelegenheit einer solchen Gedächtnissfeier wie die neuliche Statt gefunden, welche gewiss jeden der Betheiligten ernst gestimmt hat, sichert dieser weihevollen Stunde ein um so nachhaltigeres Andenken, als damit auch eine Ehrenschuld an den grossen Meister abgetragen wurde, dessen frühzeitiger und jäher Tod für uns und alle Nachwelt zu beklagen ist. — Leider war der Tag sehr regnerisch, was nicht ohne Einfluss auf die Stimmung der Blas-Instrumente blieb, welche in dem Mozart'schen Orchester von besonderer Bedeutung sind. In jenem Umstande lag auch wohl der Grund, dass der *cantus firmus* in den Blas-Instrumenten, eine uralte Kirchenmelodie, um welche sich die klagenden Figuren der Saiten-Instrumente gruppiren, nicht zur vollen Geltung, sondern zu zaghaft herauskam. Nachdem dann Herr Offenbach aus Frankfurt die (nicht im Programme aufgeführte) Bass-Arie aus »Paulus« von Mendelssohn, »Gott sei mir Sünder gnädig«, recht warm und doch maassvoll empfunden vorgetragen hatte, folgte das bedeutendste Chorwerk, welches im strengen Kirchenstil nach Beethoven geschaffen ist, »Ein deutsches Requiem« von J. Brahms, das Werk, womit die Prophezeiung Schumann's erfüllt ist: »Wenn Brahms seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen im Chor und Orchester ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor«. Dieses Werk, welches vollständig in Köln noch nicht aufgeführt wurde (dessen theilweise Aufführung vor zwei Jahren wenig gelungen zu nennen war), in vorzüglicher Weise zu Gehör zu bringen, war seit fast zwei Monaten das unermüdliche Streben eines aus den verschiedenen Vereinen Kölns zusammengesetzten Chors von etwa 180 Herren und Damen, an dessen Spitze Hr. Friedrich Gernsheim stand; unterstützt durch ein Comité eifriger Musikliebhaber, welches eine Ehre darein setzte, zum Gedächtniss unserer gefallenen Krieger dieses deutsche Requiem trotz mannigfacher grosser Schwierigkeiten zur Aufführung zu bringen, unterstützt durch jenen opferbereiten Chor, durch das Gürzenich-Orchester, ist es Herrn Gernsheim gelungen, jenen schönen Erfolg zu erzielen, dessen Zeugen wir am Donnerstag waren. Da man den Ertrag des Concerts der Invaliden-Stiftung zuzuwenden gedachte, hatte sogar das Orchester auf einen Theil seines Honorars verzichtet; es ist ferner Herrn Director Kalleck zu danken, dass er sein Theater-Orchester unentgeltlich bei Probe und Aufführung mitwirken liess. Dass bei so vieler Opferfreudigkeit auch Begeisterung und Hingabe an das herrliche Werk nicht fehlten, sondern mit jeder Probe zunahmen, ist mit ein Beweis für den inneren Gehalt des Werkes, welches, je vertrauter man damit wird, desto mehr fesselt. Der Klang des Chors war schön, mitunter vorzüglich zu nennen, besonders zeichnete sich der Sopran durch eine helle, kräftige Farbe aus, wie wir uns nur erinnern sie bei Musikfesten wahrgenommen zu haben. Das Studium des Werkes war sehr sorgfältig geleitet worden, man bemerkte das besonders an den *crescendi* und *diminuendi* so wie an den Accentuationen; die ohne Begleitung zu singenden Stellen klangen klar und wohlthuend; wir erinnern an das »Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden« gleich im Anfange des ersten Chors, an die vortrefflich gesungenen Ausrufe »Selig sind«, welche dann folgen, zwischen denen das Orchester das Hauptmotiv fortsetzt. Die *pianissimi*, welche nach dem Mittelsatze »Die mit Thränen säen, werden mit Freuden ernten« zum Hauptmotiv zurückführen, wurden herrlich ausgeführt. Ueberhaupt machte der erste Chor mit seiner milden und zarten Färbung, dem Ausdrucke einer maassvollen Fassung einen äusserst wohlthuenden Eindruck. Frl. Lorent hatte die Harfenpartie freundlichst übernommen, drang jedoch leider nicht durch an der entscheidenden Stelle, was nicht ihre Schuld ist. Brahms hat selbst vorgeschrieben »wenigstens zwei Harfen«. Es war unmöglich gewesen, eine zweite zu beschaffen. Die Orgelpartie, welche Herr Musikdirector Weber spielte, möchten wir lieber für den ersten Chor missen, die Orgelstimme ist erst für die Aufführung im Bremer Dome (zur Benutzung ad libitum) hinzugefügt. Der erste Chor namentlich verträgt nicht die vollen Töne der Orgel wegen seiner durchweg sehr zart gehaltenen Instrumentation. Von bedeutender Wirkung war dagegen die Orgel bei dem Orgelpunkte des dritten Chors. Brahms hat sich den Text nach Worten der heiligen Schrift selbst zusammengestellt. Merkwürdig ist, wie sein Gedankengang über das Ende aller Dinge mit dem oben von Mozart angeführten übereinstimmt: über das Ganze ergiesst sich eine Milde und Ruhe des Gemüthes, wie sie Mozart seinem Vater beschreibt — und wie anders ist bei Mozart's Requiem die Grundfarbe des Ganzen! Ernst und Zerknirschung herrschen dort, bis die Bitte um Frieden eine weichere Stimmung hervorruft. Man sieht, wie glücklich der Gedanke von Brahms war, den lateinischen Text zu verlassen; einen wesentlich neuen Gesichtskreis für die Betrachtungen über die Hinfälligkeit alles Irdischen hat er sich dadurch geschaffen und zugleich auf den alten überlieferten Formen ein neues Kunstwerk aufgebaut. In dem zweiten Chor beginnt er, in mystischer, düsterer Färbung die Hinfälligkeit alles Fleisches zu schildern; wie verschieden davon ist der Trostgesang des Mittelsatzes und gar

die Gewissheit »Aber des Herren Wort bleibt in Ewigkeit«, und die Schilderung der ewigen Freude. Hier entwickelte der Chor seine volle Stärke und Kraft; vortrefflich gelang ihm darauf das *diminuendo* »wird über ihrem Haupte sein«. Herr Offenbach sang das Solo, womit das dritte Stück beginnt, »Herr lehre mich doch, dass es ein Ende mit mir haben muss«, recht im Charakter der Stimmung, und bis auf ein kleines Missverständniss im Mittelsatze ging das schwierige Stück vortrefflich. Die Cadenz »Ich hoffe auf dich« war eine vorzügliche Chorleistung, so wie der darauf folgende Orgelpunkt, den wir nur ein wenig belebter gewünscht hätten. Das folgende »Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth« ist voller contrapunktischer Feinheiten, welche der einfachen, ansprechenden Melodie beigegeben werden. Sehr tief empfunden ist das nächste Stück, dessen Grundgedanke »Ich will Euch trösten« ist. Eine geehrte Dilettantin, Fräul. S. V., sang darin das sehr schwierige Sopransolo mit schöner, ansprechender Stimme, welche in den höchsten Lagen schon eine sehr liebliche Biegsamkeit zeigte, doch hätten wir ihren Gesang mehr gebunden gewünscht. Die Schwierigkeit der Partie entschuldigt die geehrte Dame, dass sie nicht auf die wunderbaren Contraste in dem Sinne der Worte, welche sie zu singen hatte, eingegangen ist. Wir müssen im Gegentheil sehr dankbar sein für die Unbefangenheit und Sicherheit, mit welcher das geehrte Fräulein den rein musikalischen Theil ihrer Aufgabe gelöst hat. Von der erhabensten Wirkung ist der sechste Chor, in dem eine recitativisch gehaltene Solostelle »Siehe, ich sage Euch ein Geheimniss« der Verkündigung des letzten Gerichtes und der Auferstehung vorausgeht. Dieses Stück gehört mit zu dem Vollendetsten, was an Technik und innerer Arbeit und Kraft geschrieben ist. »Hölle, wo ist dein Sieg« ist nach so vielen Steigerungen von einer tief ergreifenden Erhabenheit, wie man sie selten wieder finden wird. Das ist das Grossartige an dieser Leistung, dass man stets sich bewusst ist bei ihrem Anhören, »es bricht nicht ab, es steigt nicht von seiner Höhe herunter, sondern immer höher und höher gehen die Wogen des Siegesbewusstseins über den Tod«, bis wir in der Fuge »Herr, du bist würdig, zu nehmen Preis, Ehre und Kraft« in die Bahn gelangen, welche uns das ewig unveränderliche Gesetz Gottes ins Gedächtniss zurückruft. Der Chor bewährte seine Vorzüglichkeit auch in dieser höchst schwierigen Leistung. Das deutsche Requiem schliesst mit einer Seligpreisung der Todten, die im Herrn sterben: ihre Werke folgen ihnen nach. Brahms kehrt dabei in das ruhige, schöne Motiv des ersten Satzes zurück. Die Theilnahme des Publikums war eine sehr warme und aufmerksame, und so wünschen und hoffen wir, dass die Erinnerung an die schöne Feier noch lange und oft allen, die dabei betheiligt waren, eine Quelle des Trostes werden möge. Dank aber allen Mitwirkenden, welche uns diese Stunden der Weihe bereitet haben. Dr. Franz Gehring.

(Köln. Ztg. vom 15. Nov.)

✻ In **Paris** hat man es ohne Theater denn doch zu langweilig gefunden und desshalb die Oper wieder eröffnet, nämlich am 3. November. Director Sercey, der diese Nachricht im Gaulois schon am 29. October bringen konnte, schrieb bei diesem Anlasse: Man wird selbstverständlich dem Publikum nicht die gewohnte Kost bieten können. Der Moment ist wahrlich nicht geeignet für ein grosses theatralisches Gepränge, und überdies würde es dazu derzeit noch an der scenischen Ausrüstung fehlen. In allen Theatern herrscht eine chaotische Confusion, Decorationen und anderes Materiel sind mit fingerdickem Staub bedeckt. Damit lässt sich nicht in der herkömmlichen Weise wirthschaften, zumal auch, wie z. B. in der Oper, nicht der ganze Bühnenraum, sondern nur ein Theil desselben verfügbar ist. Director Perrin ist der Mann, um einen Ausweg aus dem Wirrwarr zu finden und dem Publikum ein fesselndes Programm zu bieten. Er will die Oper auf den republikanischen Grundlagen der jetzigen Staatsform Frankreichs constituiren, und wendete sich beiläufig mit folgenden Worten an die Mitglieder seiner Gesellschaft: Sie haben nichts Anderes als einen brüderlichen Verein zu bilden und die Abgeordneten für Ihre Regierung zu wählen. Ich übernehme nur die oberste Leitung des Comités; da wir nicht mit ganzen Werken wirken können, werden wir der Menge interessante Fragmente auftischen. Die Platzpreise müssen bedeutend ermässigt werden. Die Logen kosten sechs Francs, Orchester- und Amphitheater-Sitze Einen Franc, für die Gallerien ist der Durchschnittspreis zwanzig Sous. Trotz dieser geringen Preise kann allabendlich eine Einnahme von 6000 Francs und darüber erzielt werden. Da die Gasbeleuchtung zu kostspielig sein würde, wird man mit Oellampen und Kerzen beleuchten; die beabsichtigten Vorstellungen beanspruchen kein intensives Licht. Die Damen sind jetzt nicht aufgelegt, mit prächtigen Toiletten zu paradiren, und werden in geschlossenen Kleidern von dunkeln Farben erscheinen. Wenn Meyerbeer diese Umwandlung seines Leibtheaters in ein Kloster doch erlebt hätte. — Die Comédie Française ist übrigens schon früher als die Oper eröffnet worden, ebenfalls mit Bruchstücken.

✻ Das Verlangen Liszt's, in seinem Geburtslande zu bleiben und eine angemessene Stellung zu erhalten, nachdem der Hofstaat des Papstes so unerwartet schnell zertrümmert ist, äussert sich bei jeder Gelegenheit, so neulich wieder bei einer Ovation, die ihm an seinem Geburtstage, 22. Oct., dargebracht wurde. Ueber diese Geburtstagsfeier berichtet man dem Pester Lloyd aus Szegszard: »Am 21., als am Vorabende des Festtages, brachte die Bürgerschaft Szegszards dem Maestro eine Serenade mit circa 80—100 Lampions. Bei dieser Gelegenheit hielt Herr Franz Schöner an Liszt eine Anrede, in welcher er hervorhob, es sei der sehnsuchtsvollste Wunsch der 10,000 Einwohner zählenden Stadt Szegszard, wenn er nunmehr dauernd in seinem Vaterlande bliebe. Liszt dankte mit gerührten Worten vom Fenster aus und eilte hierauf zum Clavier, um, wie er sagte, dem Fackelzuge etwas Nationales zum Besten zu geben. Das zu diesem Zwecke erwählte Musikstück, Mosonyi's »Festklänge«, spielte er mit seinem Schüler Sipos vierhändig. Während Liszt spielte, war der Marktplatz mit rothem, weissem und grünem bengalischen Feuer beleuchtet. Man begab sich hierauf ins »grosse Gasthaus« zum Bankett, welchem ein Concert voranging. An dem Bankett selbst betheiligten sich 130 Gäste. Die Reihe der Toaste eröffnete der erste Vicegespan des Tolnaer Comitates mit der Bemerkung, dass er *more patrio* auf den König, diesmal aber auf den König der Musik sein Glas erhebe. Diesem mit enthusiastischen Eljen aufgenommenen Trinkspruche folgte eine ganze Serie von Toasten und wurden dazwischen die an Liszt eingelaufenen Beglückwünschungs-Telegramme verlesen. Dem Bankette folgte ein Ball, der bis zum nächsten Morgen währte. Am 22. gab Baron Augusz ein Festdiner. Auf den Gedecken lag eine von Dr. Ludwig Gajasy verfasste Ode »An Liszt«. Diesmal eröffnete Liszt die Reihe der Toaste; er leerte sein Glas auf das Wohl seiner Freunde und auf das Wohl des Vaterlandes. »So wie Franz Xaver der Heilige«, sagte Liszt unter Anderem, »stets nur ein und dasselbe Gebet betete und keinen anderen Gebetstext kannte, als die vielfache Wiederholung der Worte »*O mon Dieu! O mon Dieu!*«, so kenne auch sein (Liszt's) Mund kein anderes Gebet, als das innigstgefühlte »*O mes amis! O mes amis! O ma patrie! O ma patrie!*« in welch letzterem zu bleiben und für welch erstere zu leben nunmehr sein sehnlichster Wunsch sei.«

✻ **Hamburg.** *R.* Am 4. Novbr. fand das erste diesjährige Philharmonische Concert statt und wurde damit unsere Concertsaison für dieses Jahr eröffnet. Das Programm bestand aus Solovorträgen von der Sängerin Frl. Aglaja Orgeni aus Berlin und der Clavierspielerin Emma Brandes aus Schwerin. Die Orchestervorträge waren: Jubelouverture von Weber und Symphonie Op. 68 (pastorale) von Beethoven. Die letztere ging gut, so wie wir es von dem Orchester unter Leitung seines bewährten Dirigenten Herrn v. Bernuth gewohnt sind, nur das Andante der Symphonie hätte wohl ein wenig sorgsamer probirt werden können, wie auch die Stimmung nicht immer eine ganz tadellose war, auch hätte gewünscht, dass die Pauken nicht gar zu kräftig gehandhabt wären. Frl. Orgeni sang Arien aus Jessonda von Spohr und Semiramis von Rossini und zwei Lieder von Beethoven und Schumann. Der Gesang dieser Dame verräth eine sehr gute Schule und viel Fertigkeit, aber die Stimme erscheint etwas rauh namentlich in der Höhe, und viel angeborenes musikalisches Gefühl haben wir nicht herausgehört, es klingt Alles zu sehr einstudirt und oberflächlich, daher ihr denn auch unsere deutsche Musik: die Arie aus Jessonda und die Lieder »Das glückliche Land« von Beethoven und »Ich wandre nicht« von Schumann am fernsten standen und nicht befriedigten, während sie in der Coloraturarie aus Semiramis ihre gute Schule zeigte. Frl. Emma Brandes spielte das Mendelssohn'sche Concert Op. 25 G-moll, Sonate von Scarlatti A-dur, Phantasiestück von Schumann aus Op. 12, Perpetuum mobile von Weber und Jagdstück von Mendelssohn. Der jungen Dame scheinen bis jetzt noch die Kräfte in den Fingern zu mangeln, um sich in einem grossen Raume, namentlich neben dem Orchester, Geltung zu verschaffen; nach den Solovorträgen zu urtheilen, fehlt auch die geistige Reife noch sehr. Die Fingerfertigkeit ist eine ziemlich grosse schon und wenn die noch sehr junge Dame einige Jahre möglichst fern der Oeffentlichkeit weiter studirt, so kann eine gute Künstlerin aus ihr werden. — Im Stadttheater gastirte ein Geiger Herr Lotto aus Warschau, den Schreiber dieses in seinem zweiten Auftreten mit wenig Interesse hörte. Hr. Lotto bot in einigen Virtuosenkunststücken à la Paganini (also G. s. D. längst überwundener Standpunkt) einen nur kleinen Ton, viel Fertigkeit, aber nicht immer Glockenreinheit, wirklich zu wenig Befriedigendes, als dass ich die Leser dieses Blattes mit näherem Eingehen auf seine Concerte langweilen sollte. Herr Theodor Wachtel setzte sein Gastspiel in gewohnter Weise fort. Noch bot besonderes Interesse (wenn es auch nicht gerade hierher gehört) eine Vorstellung von Kabale und Liebe zur Feier von Schiller's Geburtstag, da dieselbe mit ersichtlichem Fleiss einstudirt war und vortrefflich ging. Wie gewöhnlich hier in Hamburg, war das Theater, wie immer bei classischen Stücken, auch bei dieser vortrefflichen Vorstellung vollkommen leer.

ANZEIGER.

[190] Neue Clavierstücke

von **Joachim Raff.**

Valse brillante Op. 156. Pr. $22\frac{1}{2}$ Ngr.
Cavatine Op. 157 Nr. 1. Pr. $17\frac{1}{2}$ Ngr.
La Fileuse. Etude Op. 157 Nr. 2. Pr. $17\frac{1}{2}$ Ngr.

erschienen soeben im Verlage von *Robert Seitz* in *Leipzig* und *Weimar.*

---

[191] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Fr. Chopin's Werke

für das Pianoforte

in neuer eleganter Octav-Ausgabe.

Acht Bände, roth cartonnirt.

Walzer	1	Thlr.	—	Ngr.
Polonaisen	1	»	15	»
Notturnos	1	»	10	»
Mazurkas	1	»	15	»
Balladen, Berceuse, Barcarole	1	»	10	»
Préludes, Scherzos, Impromptus	2	»	—	»
Sonaten, Allegro, Phantasie, Variationen, Rondo	2	»	—	»
Op. 25. 12 Etuden	1	»	10	»

Diese eleganten Ausgaben der geistvollen und reizenden Pianoforte-Compositionen Chopin's eignen sich ganz besonders auch zu zierlichen Festgeschenken für schon vorgeschrittenere junge Clavierspieler.

---

[192] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Danse des Sylphes

de la

Damnation de Faust

de

Hector Berlioz

transcrite pour le Piano

par

FRANÇOIS LISZT.

Preis 20 Ngr.

Marche des Pélerins

de la Sinfonie

Harold en Italie

de

Hector Berlioz

transcrite pour le Piano

par

François Liszt.

Preis 1 Thlr.

Marche au Supplice

de la Sinfonie fantastique (Episode de la Vie d'un Artiste)

de

Hector Berlioz

transcrite pour le Piano

par

François Liszt.

Preis 25 Ngr.

---

[193] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erscheint demnächst.

Zweite Suite

in Canonform

FÜR ORCHESTER

componirt

von

Julius O. Grimm.

Op. 16.

Partitur 3 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 5 Thlr.
Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 1 Thlr. 25 Ngr.

---

[194] Im Verlage von **Robert Seitz** in Leipzig und Weimar erschienen soeben:

Classische Stücke

gewählt aus Werken berühmter Meister, **für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte** bearbeitet

von **C. Kissner.**

Nr. 1. **Largo** aus der Sonate Op. 7 von *Beethoven*. 10 Ngr.
Nr. 2. **Andante** aus der Symphonie mit dem Paukenschlage von *Haydn*. $12\frac{1}{2}$ Ngr.
Nr. 3. **Arie** aus: »Die Entführung aus dem Serail« von *Mozart*. $12\frac{1}{2}$ Ngr.
Nr. 4. **Adagio und Menuett** aus der Sonate Op. 22 von *Beethoven*. $17\frac{1}{2}$ Ngr.

---

[195] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschien:

Portrait

von

Ludwig van Beethoven

in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach*. Gross Royal-Format. Preis $22\frac{1}{2}$ Sgr.

Dieses Portrait entstand durch Ueberarbeitung der besten früheren Vorlagen, unter besonderer Benutzung der bei Lebzeiten des Meisters abgenommenen Gesichtsmaske; es sei hierdurch allen Verehrern des grossen Meisters bestens empfohlen.

---

[196] Soeben erschien im Verlage von *Robert Seitz* in Leipzig und Weimar:

SUITE

für Flöte, Violine und Viola

componirt von

Louis Jungmann

(in Weimar).

Op. 21. Partitur und Stimmen 1 Thlr.

Inhalt: a) *Scherzino*. b) *Andante con moto*. c) *Allegretto grazioso*. d) *Introduction* und e) *Fughette*.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 30. November 1870. Nr. 48. V. Jahrgang.

Ueber Rossini's Leben und Werke.

(Fortsetzung.)

Das Eigenthümliche der Opern Rossini's besteht darin, dass in denselben alles klar ist. Diese Klarheit gewährt nicht blos Genuss, sie herrscht wie die Sonne im Weltall. Allerdings belächeln diese Himmelsgabe jene Componisten, welche an die Stelle der Inspiration die Gelehrsamkeit setzen, oder die Entfaltung der Mittel an die der Kunst, welche die Mittel zu verbergen weiss; jene, welche Dunkelheit für Tiefe halten und sich überreden: die Abspannung, die sie uns verursachen, sei der entscheidende Beweis ihrer Originalität. Rossini war, um klar zu sein, nicht weniger originell; er war sogar ein Neuerer. Selbst seine Feinde gestehen ihm zu, dass er neue Formen erfunden hat, dass die Gesangskunst ihm ihre Feinheit verdankt, die Harmonie bisher unbekannte Reichthümer, die Instrumentation eine Bedeutsamkeit, die nach ihm nicht überboten werden konnte. Er hat die abgebrauchtesten Formeln verjüngt, selbst den Cadenzen eine eigenthümliche Wendung gegeben, jeder musikalischen Combination sein Siegel aufgedrückt, und die grosse Rossini'sche Familie gegründet, von der man mehr entlehnte, als man ihr Ausstellungen machen konnte. Da aber auch die seltensten Eigenschaften an Glanz verlieren, wenn sie nicht in volles Licht gesetzt werden, so ist gerade das Licht in gleicher Weise ausgebreitet über alles was Rossini geschrieben hat. Paul Veronese vergleichbar, der nichts zurückstellt, keine Zugehörung im Schatten lässt, und alle seine Gestalten für das helle Tageslicht malt, stellt Rossini seine Umrisse mit Bestimmtheit hin: seine Töne erscheinen so voll Frische, weil alle seine Entwürfe lichtvoll sind. An diesen Reiz schliesst sich der Schwung des Rhythmus. Wenn das Lichtvolle das Wesentliche der Werke Rossini's und die Melodie deren Form ist, so ist der Rhythmus ihr Leben. Der Rhythmus ist es, durch den sich die Leidenschaften äussern, die Sehnsucht der Liebe oder der Ausbruch der Freude, der Erguss des Zornes ebenso wie die Beängstigung des Schreckens. Der Rhythmus ist es, der den Heroismus, die Verzweiflung, die Begeisterung ausdrückt, oder das Gebet, die Verschwörung, die Leichenfeier andeutet. Abwechselnd wird er sanft, strenge, ruhig, stürmisch; er führt zum Tempel oder zum Gefechte, zum Tanze oder zum Schaffott: er folgt dem Drama und verkündet jede Zuckung desselben. Kein anderer wie Rossini hat so mannigfaltige und ergreifende Rhythmen erfunden, die sich den Situationen anschmiegen oder die Entwicklung herbeiführen. Aber um den Anforderungen der Scene Rechnung zu tragen, unterbricht Rossini nicht die Einheit durch Verfolgung des Details; er opfert nicht den Effect des Ganzen den kleinen Effecten. Indem er seinen Stücken ein ungewöhnliches Leben einhaucht, verliert er nie die grossen Linien aus dem Auge und hält die architektonische Ordnung aufrecht.

Auch seine Zeitgenossen waren bezaubert von der Gewalt seiner Rhythmen. Das Genie ist zu persönlich um eine Schule zu bilden; allein wenn Rossini auch keine Schüler hatte, so fand er doch Nachahmer. Unter den Deutschen war deren berühmtester Meyerbeer; unter den Franzosen mögen, nachdem sie bereits todt sind, Herold und Adam genannt werden. Was die Italiener anbelangt, so wurden alle von ihm hingezogen, selbst jene, welche Zingarelli am Conservatorium vor dem Zauber zu schützen sich bemüht hat, Bellini, die Brüder Ricci, Mercadante. Die Uebrigen: Paccini, Carafa, Donizetti, Verdi rechneten sich ihre geistige Verwandtschaft mit Rossini zum Ruhme an. Was aber diese Meister vor Allem von ihm angenommen haben, das sind seine Rhythmen. Sie konnten dem Reize nicht widerstehen, die von ihm erfundenen schönen Formen nach ihrer Weise mit Erz oder — Thon auszufüllen. In dem Umkreise der Typen, welche er geschaffen, vervielfältigten sie die Wiederholungen und Varianten, ohne zu beachten, dass das Zuviel Uebersättigung erzeugen und Aufschwung in Uebertreibung ausarten musste. So war früher die florentinische Schule in die Fussstapfen Michel Angelo's gedrängt worden und hat sich darin erschöpft.

Während sich aber die Künstler Rossini's Ueberlegenheit unterwarfen, schien sich vermöge eines eigenthümlichen Widerspruchs das Publikum demselben zu entziehen, als ob 12 Jahre des Erfolges seine Ausdauer ermüdet hätten. Die Neapolitaner pfiffen »Donna del lago« aus; die Römer wiesen »Mathilde von Sabran« zurück; die Venetianer nahmen »Semiramis« mit einer an Langeweile grenzenden Kälte auf. Die instrumentalen Neuerungen, die Ausdehnung der Formen, der gehaltene Stil, der das letztere Werk charakterisirt, führten dahin, Rossini als einen Deutschen zu behandeln: es war der alte Fluch seines Lehrers, des Pater Mattei. Selbst die Pracht der Stimmführung konnte in den Augen der Fanatiker die Wichtigkeit und Schönheit des Orchesters nicht aufwiegen: alles, was symphonisch klang, sollte nach ihrer Ansicht über die Alpen verwiesen werden. Vielleicht verzieh man auch dem Componisten nicht, dass er für die Bühne in Wien gearbeitet und seine »Zelmira« vor den Oesterreichern hatte erscheinen lassen. Von da an war die Scheidung zwischen Rossini und Italien vollzogen. Nachdem er von 1810 bis 1823 mehr als 30 Opern geschaffen hatte, verzichtete er plötzlich darauf, fernerhin in der Sprache zu componiren, die an sich schon Gesang

ist. War es eine Art von Hellsehen, und errieth er, dass das Publikum ihm nicht weiter folgen würde? War es Entmuthigung und fühlte er seine Quelle versiegen? War es Ehrgeiz und hatte er das Vorgefühl einer noch höheren Bestimmung?

Es ist eine schwierige Sache, nach Ablauf eines halben Jahrhunderts die Regungen des menschlichen Herzens zu erforschen: Rossini selbst hätte wohl nur mit Mühe die Gründe auseinandersetzen können, welche ihn bestimmten. Sein Leben wurde mehr durch die Eingebung des Augenblicks als durch festen Willen gelenkt. Er benutzte die Gelegenheiten, aber er schuf sie nicht. Er überliess sich dem Zufall, ohne ihm jemals Gewalt anzuthun, indem ihm seine Sorglosigkeit besser zu statten kam, als ein künstlich angelegter Plan. In Folge der Abkühlung der Italiener verlässt er Italien. Sein Director Barbaja will ihn nach Wien führen: er bereitet »Zelmira« für Wien vor. Fürst Metternich ruft ihn nach Verona: er begiebt sich dahin, wo seine Cantaten die Congress-Festlichkeiten erhöhen. Ein Engagement für London wird ihm angeboten; er bricht nach London auf, um dort das Gedicht: »Die Tochter der Luft« in Musik zu setzen. Der Bankerott des Directors löst den Contract: er überlässt sich der Gunst der englischen Aristokratie, und 50 Concerte bereichern ihn mehr als alle seine Meisterwerke. Der Hausminister des Königs von Frankreich schlägt ihm einen Contract vor: er kehrt nach Paris zurück, um die italienische Oper zu dirigiren. Die glänzendsten Bedingungen ziehen ihn an unsere erste lyrische Bühne: er schlägt ein und macht sich anheischig, in 10 Jahren fünf französische Opern zu liefern.

Bei dieser Reihenfolge von Umständen ist die Verkettung eine rein zufällige: die persönliche Diplomatie Rossini's kommt dabei nur wenig ins Spiel; der Zauber seines Namens thut Alles. Aber indem er sich in Paris festsetzt, kommt sein Glücksstern wieder zum Durchbruche. Paris, nachdem es sich gegen ihn gesträubt hatte, wünscht ihn wieder leidenschaftlich herbei, und die Akademie der schönen Künste, indem sie ihn 1823 zu einem der zehn auswärtigen Mitglieder ernannte, ist der öffentlichen Meinung nur etwas vorausgeeilt. Rossini folgte einer Anziehungskraft, die sein Genie zu einem französischen machen musste. Dennoch aber trat seinem vollkommen berechtigten Stolze ein dem geistigen Entwicklungsgange seines Lebens bisher unbekanntes Gefühl entgegen; dieses Gefühl war die Furcht.

Seit einem Jahrhundert nennt sich Paris die Hauptstadt der Künste: ganz sicher ist dies begründet in Ansehung der dramatischen Musik. Paris ist der Mittelpunkt, auf den die fremden Componisten ihre Hoffnungsblicke richten und von dem sie die Weihe ihres Rufes erwarten. Gluck und Piccini sind gekommen, um hier ihren Kampf auszufechten; Salieri, Sacchini, Nicolo haben hier sich selbst übertroffen; Spontini, Paer, Cherubini, Carafa haben hier ein Vaterland gefunden. Rossini und Meyerbeer konnten ihre erfolgreichsten Werke nur in Paris entwerfen. Verdi und Wagner träumten oder träumen noch von der Eroberung unserer Bühne: selbst Mozart hat mehr als einmal seufzend an Paris gedacht. Am 17. August 1782 schrieb er an seinen Vater:

»es ist traurig, eingestehen zu müssen, dass Deutschland »nicht für seine Kinder sorgt; wenn Gluck ein grosser »Mann geworden ist, so dankt er es der Fremde.... Mein »Plan ist nach Paris zu reisen und ich habe bereits dar»über an Herrn Legros geschrieben«.

Wenn Mozart sich für die französische Oper vorbereitet hatte, wer wagte zu behaupten, ob er nicht selbst den »Don Juan« übertroffen und wenn vielleicht auch keine hervorragenderen Schönheiten doch noch viel Grossartigeres zu Stande gebracht hätte?

Das Vorrecht, die Künstler zu inspiriren, verdankt Paris der Beschaffenheit seiner Gedichte, der Vortrefflichkeit seiner Darsteller, der Grossartigkeit seiner Aufführungen, vor Allem aber der Strenge des Publikums und dem durchdringenden Scharfblicke seiner eklektischen Bestrebungen. Dass unsere Schule zwischen der italienischen und der deutschen das Gleichgewicht aufrecht hält, scheint ihr die Oberhand zu gewähren. Der Gegensatz von Symphonik und Gesang ist durch den französischen Geist gemildert; dieser eignet sich beide an. Er unterwirft sie gleichmässig den Gesetzen, welche seine eigene Macht, den guten Geschmack, die tragische Bedeutung, das richtige Verhältniss, die Nothwendigkeit der Einheit sicher gestellt haben, so zwar, dass der Ausbreitungsfähigkeit unseres nationalen Genius als Nahrung eine gleiche Aufsaugungsfähigkeit zur Seite steht. So entfaltete sich einst in Athen die höchste Blüthe von Griechenland. Athen vereinigte in sich das viel mächtigere und bedeutsamere Genie der Dorier mit dem fruchtbareren und heiteren der Jonier. Athen zog die hervorragenden Männer des einen wie des anderen Stammes an sich, schliff sie ab, hob sie über sich selbst empor und durchdrang sie mit attischem Geiste.

In dem Augenblicke, als Rossini an das für ihn neue Theater trat, fühlte er die Grösse der Gefahr. Er musste die Sprache und die Methode wechseln, mit einem Versuche beginnen, seinen ganzen Ruhm auf das Spiel setzen. Er unterzog sich dieser Probe und begann sich umzubilden. Er, der stets nur spielend geschrieben hatte, wandte sich nun zum Nachdenken, zur Sammlung und zur heilsamen Bitterkeit der Selbstkritik; das leichtfertige Talent, dessen Arbeit gewissermaassen nur ein freies oder von den Jahreszeiten bedingtes Wachsthum gewesen, entschloss sich zum langsamen Gange des Schaffens. Der Liebling, den die Muse unter Gesang und Lächeln gewiegt hatte, stieg zur Menge herab, verlegte sich in voller Reife auf das Lernen, suchte den Umgang von Seinesgleichen und strebte mehr nach der Anerkennung der Meister in der Kunst als nach vulgärem Beifall, wodurch es ihm endlich gelang, der Welt einen weit höheren als den bisher bewunderten Typus hinzustellen. Frankreich, das allein im Stande war, ihn zu begeistern, darf stolz sein auf diese Anstrengung, die auch mit der Einwirkung Frankreichs auf ihn aufhörte. Wohl ist dies ein belehrendes Schauspiel und der anziehendste Moment in der Laufbahn des Künstlers. Rossini voll Besorgniss schreitet mit Klugheit voran; er stellt sich unterwürfig um die Kritik zu entwaffnen; er ist auf eigene Kosten geistreicher als die Pariser selbst. Er versöhnt die Componisten durch Rücksicht, die Salons durch Gefälligkeit und Aufführung seiner Werke, die Welt des Vergnügens durch glückliche Einfälle, das Publikum durch seine *bon-mots*. Zu gleicher Zeit verschafft er sich solide Hilfstruppen; er veranlasst an der Oper das Engagement von Sängern, die er auf dem Italienischen Theater erprobt hatte; er überzeugt die berühmten Darsteller davon, dass die Recitative keineswegs die ganze Musik enthalten, dass die Gesangskunst wohl gelernt zu werden verdient, und bringt ihnen allmälig seine Methode bei. Er bereitet sich selbst vor; er eignet sich eine gründliche Kenntniss unserer Sprache, ihrer Prosodie und Feinheiten an. Er beobachtet unsere Bühne und dringt in die Werke Gluck's ein, ohne jene Componisten zu vernachlässigen, welche ihm nachgefolgt sind. Er sucht seine Manier nach dem französischen Geschmacke einzurichten, sowohl um demselben in verständigem Sinne zu schmeicheln, als auch in edelster Weise zu genügen. Seine bewunderungswürdige Einsicht sagt ihm, dass wenn ihm auch die Natur grossentheils jene Eigenschaften beschert hat, welche Frankreich hoch hält: die Klarheit, das Einnehmende, die Einheit der Composition, das Geheimniss der Proportion, das Geistvolle in den kleinsten Einzelnheiten, ihm doch noch die Richtigkeit der Declamation, die Gedrängtheit des Stils, die Beachtung des dramatischen

Schicklichen, das gemessene Streben nach dem Erhabenen nothwendig sind, um des Landes eines Racine und Corneille würdig zu erscheinen.

Dieser Cursus dauerte vier Jahre: jedes Jahr war mit einem Versuche bezeichnet, indem Rossini entweder stufenweise vorwärts zu schreiten oder das Auditorium, auf das er noch nicht völlig vertraute, erst heranzubilden suchte. Zuerst schrieb er eine Gelegenheits-Oper — eine Improvisation, welche man desshalb nicht strenge beurtheilen darf: »Die Reise nach Rheims« wurde 1825 bei den Italienern zur Feier der Krönung Karls X. aufgeführt. Dieses Impromptu ist aber doch mit so vieler Sorgfalt geschrieben, dass es fast gänzlich in die Partitur des »Graf Ory« überging. Hierauf liess er die Oper: »Die Belagerung von Korinth« folgen, die als eine Uebersetzung des italienischen »Mahomet« nicht die Gefahr eines Versuches darbot, wobei die Verantwortlichkeit für die Fehler den Uebersetzern zur Last fallen konnte. Ruhig in seiner Zurückhaltung ausharrend, hat Rossini doch mehr gethan, als das Werk blos aufzufrischen. Er strich mehrere Stücke, fügte 15 neue hinzu, beseitigte die Rouladen, dehnte die Recitative aus, verstärkte ihren Ausdruck, componirte für jeden Act einen Schlusschor, und erfand die Scene der Fahnenweihe, die als ein classisches Muster dasteht.

Der Erfolg war unermesslich; und doch beschloss Rossini eine dritte Probe zu machen. Er wählte hiezu der grösseren Mannigfaltigkeit wegen das Oratorium »Moses«, welches sechs Jahre früher in Neapel Beifall gefunden hatte und nach dem Inhalte des Textes für eine grosse Bühne sich eignete. Ein edel angelegter Plan, die glücklichsten harmonischen Combinationen belebt durch melodische Erfindung, lyrische Grossartigkeit ausgeprägt in der Wucht der Rhythmen — alles wirkte zusammen, um den italienischen »Moses« zu einem Werke umzugestalten, das ein Princip verherrlichte. Selbst Rossini's Gegner erklärten sich für besiegt; der Umschwung war vollzogen: die Schule des Gesanges war fortan die Gebieterin der Oper.

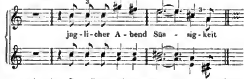
Durch zwei Triumphe zum Verständnisse der Prosodie und der Declamation gelangt, scheute sich Rossini nicht länger, an die Schwierigkeiten eines Original-Gedichts heranzutreten. Er wählte die komische Gattung, die ihm wie ein Spiel seiner Jugend zulächelte, und die ebensowohl die gallische Schelmerei für sich gewinnen, als auch eine neue Form inauguriren sollte. Das gesprochene Wort, übelklingend für das Ohr, hatte sowohl in der Prosa als im Gesang die glänzendsten Schöpfungen unserer Schule auf die Bühnen zweiten Ranges zurückgedrängt. Rossini führte siegreich in die Oper das Lustspiel und sogar das Vaudeville ein. Seiner Mission als Neuerer getreu, eröffnete er eine Bahn, auf der ihm mehr als Ein Meister folgte, zuerst Auber: eine Bahn, die vielleicht heutzutage alle mit Entschlossenheit einschlagen sollten. »Graf Ory« ist für die französische Musik dasselbe wie der »Barbier« für die italienische: ein Meisterstück und ein Typus. Man kann ihn mit jenen florentiner Schmucksachen vergleichen, bei denen der Schimmer der Steine nur durch die Schönheit des Emails und die wundervolle Ciselirung übertreffen wird. Alles funkelt darin von Geist und ist zugleich mit dem einer grossen Bühne geziemenden Reichthume behandelt. Was uns aber am meisten gewinnt ist die Rücksicht und Achtung, welche der Componist dem Publikum zuwendet. In dem so leichtfertigen einer mittelalterlichen Fabel entnommenen Stücke verhüllt er alle zweideutigen Situationen, selbst die Trunkenheit mit einem Schleier von Eleganz und discreter Anmuth; die plumpen italienischen Scherze räumen das Feld den guten Manieren, das Lachen verbündet sich mit der Feinheit; es scheint, als ob Rossini durch dieses Wunder von Galanterie und durch diese Blüthe der Urbanität unsere Gastfreundschaft habe rechtfertigen und uns zeigen wollen, wie sehr er Franzose geworden sei. (Schluss folgt.)

Die Rose vom Libanon.

Oper von Joseph Huber.

(Schluss.)

Die zweite Hälfte des mittleren Actes spielt in der »Wüste«, wo es den Geflüchteten indess gelungen scheint eine Oase zu finden, denn der Poet setzt eine »Landschaft voll lieblicher Ruhe« vor uns hin. Eine Landschaft kann unter Umständen lieblich sein, aber dass die Ruhe lieblich sei, ist auch neu. Maja wird von »Jungfrauen« umringt und umtänzelt, die in ihrem Singsang mitunter ein paar verständige Accorde zu wege bringen, im Ganzen aber nur den bisherigen Wust würdig fortsetzen, wie z. B. schon aus den beiden vorletzten Takten



zu ersehen ist. Dem Componisten mag so etwas von einem musikalischen Stimmungsbilde vorgeschwebt haben, aber soll der Hörer eine Ahnung, oder gar einen vollen musikalischen Genuss davon empfangen, so muss der Musiker zunächst den Rock des Reformators ausziehen, welchen Herr Lohmann ihm angezwängt hat, denn erst dann kann er überhaupt die Fähigkeit erlangen, von Natur und Kunst zu lernen. Die Unterredung zwischen Maja, dem Fürsten und dem Feldherrn nimmt nun wieder ihren Anfang. Oben sagten wir, man könne diesen chromatischen Bandwurm kein Recitativ mehr nennen; hier setzen wir hinzu, dass eigentlich auch von einer Unterredung nicht die Rede sein kann, es ist nichts als ein Nacheinandersingen von je Zweien; ein eigentlicher Dialog und namentlich eine lebendige Betheiligung mehrerer Personen kommt niemals zu Stande. Vielfach geht es ganz ohne Begleitung; namentlich beim Auftreten lieben die »Figuren«, welche der »Dichter ins Feld schickt«, sich solo einzuführen, immer in höchst sangbaren Intervallen, wie Figura zeigt:

Da steht der Feind, durch dessen Groll mein junges —

Das singt Abdul *piano* »noch im Hintergrunde«, also sind die falschen Töne ungefährlich. Könnte man dies doch von allen sagen! Die Art, wie besagter »Feind« (er meint den »Fürsten«, seinen künftigen Schwiegervater) dem »Feldherrn« plötzlich geneigter wird, gehört wieder in die Puppenbude, denn es ist kein wirkliches Motiv da, welches eine solche Wandlung hervorrufen könnte, weil Abdul von Anfang an gesagt hat, was er jetzt sagt. Aber Herr Lohmann muss doch mit seinem Spiel zu Ende, also müssen die Figuren sich schon bequemen, einmal das Gegentheil von dem zu thun, was sie bisher gethan haben. Auf diese Weise befriedigt er »die subtilsten Forderungen« des Aristoteles. Der »Fürst« spricht hier u. a. so zu Abdul:

Wohl schalt ich dich: dir blieb die Kraft, nun sühne

das Vergangne; in Jugendmuth, mit Leiden-schaft ver-



und man kann sich denken, welchen erschütternden Eindruck dies auf den »Feldherrn« machen muss. Aber genug von diesen fürchterlichen Musik-Poetereien! Nur um von Allem ein Beispiel zu geben, theilen wir auch noch die letzten Noten des muthigen Abdul mit, denn sie gehören zu dem, was in dieser Oper noch am meisten musikalisch zusammen hängt; aber eben desshalb sehen wir daraus, dass an Sinn und Kunst überhaupt nichts Zusammenhängendes in derselben zu finden ist.



Der Herr Poet lässt ihn »himmelan« eilen, statt auf den Kampfplatz, wegen des Reimes mit der »graden Bahn«. Aber himmelan würde die Bahn doch sehr schräg gehen müssen, es sei denn dass er senkrecht in die Höhe stiege, was aber weder durch Hrn. Lohmann's Poesie noch durch Hrn. Huber's Musik bewirkt werden kann, sondern lediglich, wie Dr. Mises in seinen Vier Paradoxen bewiesen hat, mit Hülfe der Hegel'schen Philosophie möglich wäre.

Unmittelbar, nachdem er hinausgelaufen ist, kommt Asaad der Eroberer, pflanzt sich vor Maja auf und findet »ihre Haut wie Alpenschnee«. Sie ruft nicht etwa ihren Abdul, der soeben auszieht Asaad zu bekämpfen, zur Hülfe, sondern setzt dem Eroberer ganz friedlich auseinander, warum es ihm nie gelingen werde, sie zu erschnappen; und als sie ihre Stimme mehr und mehr erhebt, zuletzt sogar mit einem lang ausgehaltenen unbegleiteten Tone eben auf *h*: »in deiner Selbstsucht Durstesqualen sei dauernd Sclave, ewig arm!« — ist es um seine Fassung geschehen: »das Heil verloren, wehe mir!« Auch eine schöne Zeit ist verloren, denn dies hat wieder dreissig Seiten lang gedauert. »Darauf fällt indess auch der Vorhang rasch«. Es ist eine Puppenkomödie, aber eine ernsthafte, mit einer starken Schattirung ins Traurige.

Der dritte Act ist der letzte. Das Publikum pflegt sich die dritten Acte nach Belieben abzukürzen. Hier wollen wir dasselbe thun, schon aus Erkenntlichkeit dafür, dass der Leser uns so lange durch dieses Kunstgestrüpp gefolgt ist. Der Eroberer hat nun, wie sich erwarten lässt, keine Lust mehr zu singen: den »milden Zügen« der »Rose des Libanons möchte er »sich verschmelzen«. Wer die Möglichkeit sothaner Verschmelzung begreift, der sei gebeten, auch die Phrase: »wie allenthalben, hoch in Lüften, und aus der Erde mitternächt'gen Dunkel, dein süsser Blick die Seele mir durchbebt« uns gütigst zu erklären. Ohne Auslegung verstehen wir zur Noth: »wie vom Pfeil getroffen zuckt meine Seele dir zu Füssen schon«, — wir verstehen es zwar eigentlich nicht, aber weil die Schönheit der Sentenz so gross ist, erlaben wir uns daran auch ohne eine genügende Fassungskraft für das Wortverständniss. Der Musiker hat hier dem Poeten wieder herrlich unter die Arme gegriffen und es unübertrefflich klar demonstrirt, dass es gerade die Seele ist welche ihr zu Füssen zappelt; man sehe sich nur einmal Singstimme nebst Begleitung genau an:

getroffen, zuckt meine See - le dir zu Füs - sen schon.

Maysuna kommt und geht auch wieder, der »Eroberer« aber bleibt immer auf den Brettern. Das Schicksal soll nun kommen, also laufen »die Krieger« vierstimmig über die Bühne, heulend »Der Feind ist nah — Verrath ist wach« (zusammen acht Takte fast ausschliesslich in verminderten Septimen), und nachdem Asaad zehn Seiten lang weiter gesungen, abermals »Jede Stütze ist gebrochen, Thron und Macht und Reich dahin«. Gesehen hat man vom Feind so wenig, wie vom Verrath, man hat überhaupt nichts gesehen als die bekannten fünf »Figuren«, welche mit entsetzlicher Beharrlichkeit auf der Bühne sich einquartiert haben. Namentlich unser »Eroberer« ist durch nichts in der Welt von den Brettern zu bringen; was die muthigen Krieger ihm auch zuschreien, sein Wortschwall ist nicht zu stopfen, sein Schwert nicht heraus zu bringen. Ja »Thron und Macht und Reich dahin«, sagt er selber, »weil das Eine, das sie halte [!], weil der Seele Kraft geraubt! Wie errungen, so zersprungen«. Sagt er alles selber! Herr Lohmann braucht also niemand, um die Moral aus der Geschichte zu ziehen und den Epilog zu machen, seine Figuren thun dies selber, bevor sie sich umbringen. Daran hat der alte Aristoteles freilich nicht gedacht.

Was bis zum Schlusse noch weiter vorkommt, besteht namentlich in einem Dialog zwischen Maja und dem Eroberer. Wir lassen dies unberührt, denn es ist zum Theil von einer solchen Geschmacklosigkeit, dass es schwer hält sein bischen Humor dabei zu bewahren. Die »Eitelkeit und Verderblichkeit alles äusserlichen Sehnens, Drängens, Strebens mit Umgehung seelischer Keuschheit und Ent-

haltsamkeit wird endlich dadurch bei Seite geschafft, dass Maysuns zuerst ihren Eroberer und darauf sich selber ersticht. Ins Narrenhaus sollte man sie stecken; jetzt kann man aber vielmehr sagen, sie haben sich durch ihren Tod aus demselben befreit, da dieses ganze dreiactige Spiel nichts ist als eine einzige Narrenbude.

Das Chaos ist auch etwas werth, nur muss es mit Consequenz auftreten. Solches ist hier geschehen, und wir glauben (bei allem Respect vor dem Talente unserer Nachbarn im Musikalisch Hässlichen), dass nur deutsche Kunstpedanten zu einer solchen Leistung befähigt waren. Es liegt etwas Erhebendes in dem Gedanken, das Aeusserste schon erreicht zu haben. Der Dichter hat (als einzigen noch möglichen Fortschritt) zwar in seiner obigen »Einführung« die Einactigkeit angegeben; weil wir aber schon oben die Möglichkeit, wie die handelnden Personen unverletzt über die Zwischenacte hinweg kommen können, auf eine durchaus philosophische Weise demonstrirt haben, so hoffen wir, er werde den angedrohten Fortschritt nicht machen. Und hiermit verlassen wir Herrn Peter Lohmann, um dem Tonsetzer noch ein Wort zu widmen.

Ueber seine Chöre und einstimmigen Singreihen brauchen wir nicht zu sprechen, denn der Leser hat genug davon gekostet. Ein Duett, Trio, Quartett, oder überhaupt irgend ein Zusammensingen mehrerer Personen kommt in der ganzen Oper nicht vor; die bescheidensten Opern der alten Zeit, auch die allerfrühesten schon, hatten also mehr harmonischen Gesang, als dieser sich aufspielende neueste Fortschritt. In einer Kunstform, sei sie nun welche sie wolle, ist hier überhaupt nichts ausgesprochen. Vergeblich soll dies die Consequenz eines neuen Princips sein, und da macht uns die Entdeckung Freude, dass es weiter nichts ist, als die Unfähigkeit der musikalischen Gestaltung. Herr Huber vermag überhaupt nichts kunstmässig Musikalisches zu setzen, weder für Gesang noch für Instrumente; keinen einzigen Zweig der Kunst hat er in seiner Gewalt, an keiner einzigen Stelle steht er auf musikalischem Boden. Gesanglich genährt durch das durchcomponirte formlose Lied in modernster Gestaltung, grossgezogen in dem Dunstkreise der instrumentalen Bühnenmusik, im Geschmacke verdorben und im Geiste benebelt durch die Zukunftsopern, mochte er allerdings der passende musikalische Sclav sein, welchen Herr Peter Lohmann für seine Reformen nöthig hat. Ob sich einmal so viel von gesunder musikalischer Kraft in ihm entwickelt, dass er dieses künstlerisch erniedrigenden Verhältnisses inne wird und sich davon befreit, müssen wir abwarten.

Hiermit sei es denn genug! Eine Frage noch schwebt auf des Lesers Lippen. »Wenn das Werk so elend ist, warum die ausführliche Besprechung?« — Wahrlich, käme es auf die individuelle Bedeutung des Werkes an, so hätten wir demselben viel zu viel Ehre erwiesen. Die »Rose vom Libanon« ist ein todtgebornes Opus und steht als solches gewissermaassen ausserhalb der Kritik. Wir haben es hier lediglich desshalb secirt, um an diesem Kunst-Cadaver die organischen Fehler der Gattung nachzuweisen. Diese Gattung ist die Oper Wagner's und was damit zusammen hängt. *Chr.*

Ein altes Kriegslied der neutralen Schweiz für verschiedene Gelegenheiten.

Bei David Bürkli in Zürich erschienen im J. 1788 »Schweizerische Volkslieder mit Melodien«, 50 an der Zahl. Nummer 47 ist ein »Abscheidslied bey der Abreise eines Schweizers in fremden Kriegsdienst«, und ganz gemüthlich passt es sowohl auf ein Bruderherz, welches nach Frankreich, als auch auf ein solches, welches nach Holand zieht. Die friedliche Schweiz hat bekanntlich das alte Lanzknechtswesen am längsten fortgesetzt; neu dürfte aber Vielen sein, dass seiner Zeit sogar »Volkslieder« dieses gesinnungslose Kriegshandwerk feierten und von Ruhm und Heldenthum reimten und sangen. Das »Abscheidslied« ist vierstimmig.



Zeuch fort! Beschütz', an Muthe warm,
Vorm Feind ihr flehend Land!
Zerschmettre ihn mit Heldenarm,
Und Feigheit sey dir Schand!

Zertritt den Feind, der Tod nur schnaubt,
Sieg' oder stirb, du Keim
Von Helden! Komm, mit Ruhm umlaubt,
Dein Haubt, zu uns dann Heim.

Zeuch fort, und halt dich schweizerlich!
Ihr Sinn glüh' in der Brust,
Tod' in der Hand! Nie Zaubre dich
Verzärtlend weiche Lust!

Sonst treffe dich der Schweizerbann!
Schlag Hand in Hand drauf ein!
Zeig's Fürsten, so wie wirs gethan,
Dass auch noch Schweizer seyn! *Lüthi.*

„Israel's Heimkehr aus Babylon",
Oratorium von J. R. Schachner.
Aufgeführt in Augsburg am 19. und 22. October.

Viel Greuel, Schrecken und Verwüstung hat dieser blutige Krieg erzeugt, manches herrliche Kunstwerk hat er zerstört und vernichtet! — Wir freuen uns, hier einmal ein Kunstwerk bezeichnen zu können, das er gefördert hat. Es ist dies das Oratorium von Schachner »Israel's Heimkehr aus Babylon«, welches in Augsburg am 19. und 22. October zum Besten der Verwundeten und der Hinterlassenen der Landwehrmänner, sowie zum Besten der Stadt Strassburg zu zweimaliger Aufführung gelangte; denn Augsburg will nicht die letzte unter den deutschen Städten sein, wo es gilt, die Wunden zu heilen, die der Krieg geschlagen hat. Und wie er unser deutsches Vaterland zur endlichen politischen Einigung gebracht hat, so hat er hier die vorher gegnerischen Gesangvereine — Liedertafel und Oratorienverein — zu schönem musikalischen Zusammenwirken geeint, so dass sie sich gemeinsam unter des Componisten Schachner Führung zum kräftigen Chore gesellten.

Da der gewöhnliche hiesige Concertsaal im Hotel zur goldenen Traube für diese Aufführung zu klein gewesen wäre, fand dieselbe in der sehr gut akustischen Barfüsserkirche statt, woselbst eine ausgezeichnete Orgel in Benutzung gezogen werden konnte. Der Besuch entsprach den Erwartungen und brachte ein hübsches Sümmchen für den patriotischen Zweck ein.

Nicht nur die Augsburger Localblätter, sondern sogar die Augsburger Allgemeine Zeitung — Beilage zu Nr. 296 und ausserordentliche Beilage zu Nr. 307 — haben nicht ermangelt, für die grosse Uneigennützigkeit und bereitwillige Opferfreudigkeit, sowie für den schätzenswerthen Eifer, womit diese Aufführungen unterstützt wurden, die gebührende Anerkennung auszusprechen, hier, in dem Fachblatte, wird es verstattet sein, das Werk und dessen Wiedergabe vom musikalisch-kritischen Standpunkte aus zu beleuchten

Das Oratorium wurde vor etwa 18 Jahren in England componirt, wo sein Verfasser, von Geburt ein Deutscher, seit längerer Zeit lebt. Betrachtet man vor Allem seine textliche Anlage, so ist nicht zu verhehlen, dass dieselbe in ihrem fast durchweg epischen Gewande eine unglückliche genannt werden muss. Das Oratorium zerfällt in vier »Gesänge«, welche folgende Titel tragen »Gefangenschaft«, »Befreiung«, »Versöhnung und Heimkehr«, »Verheissung und Lobgesang«. Diese höchst allgemeinen Bezeichnungen wären allenfalls auch zu billigen, wenn die einzelnen Gesänge gehörig specialisirt und die Grundstimmung eines jeden derselben tüchtig entfaltet und charakterisirt worden wäre. Dies ist aber durchaus nicht der Fall, es bewegen sich vielmehr die drei letzten Gesänge fast immer in dem Ausdrucke der Siegesfreude und der Lobpreisung, entbehren somit der nöthigen Abwechslung. Ein Grund dieser mangelnden Individualisirung, welche auch die musikalische Bearbeitung wesentlich beeinträchtigen musste, liegt offenbar schon in der fast gänzlichen Ausserachtlassung des historischen Moments bei Anlage der Dichtung. Bei gehöriger Beachtung des letzteren hätte sich der Text wesentlich specieller, folglich auch dramatischer gestalten müssen, wie es die Entwicklung eines geschichtlichen Vorgangs erheischte. Die vorliegende Dichtung aber hätte fast mit demselben Recht »Israel's Auszug aus Aegypten« getauft werden können. Bei diesem Mangel aller dramatischen Elemente muss es um so mehr befremden, dass aus purer Effecthascherei und ohne jedes innere Motiv sogar rein lyrische Partien, wie eine Abendhymne, welche dem Componisten erwünschte Gelegenheit zu einem Duett für Sopran und Tenor bot, hereingezogen wurden.

Eines weiteren Excurses über die Vereinigung des dramatischen, epischen und lyrischen Elements im Text eines Oratoriums können wir uns füglich enthalten, da unlängst bei Gelegenheit der Besprechung der dramatischen Aufführung Händel'scher Oratorien Bemerkungen hierüber in diesen Blättern zu lesen waren, auf die wir einfach zurückverweisen.

Dass unter den angeführten Textmängeln begreiflicher Weise die Composition leiden musste, wurde schon gelegentlich bemerkt. Das zu starre Festhalten der gleichen Stimmung in der weitaus grösseren Hälfte des Oratoriums wirkt ermüdend, statt der gegen den Schluss hin erwarteten Steigerung tritt mindestens ein Stillstand ein. In jenem Gebrechen und in dem Mangel jedes dramatischen Lebens dürfte aber auch die Ursache begründet sein, wesshalb die Solopartien an musikalischem Werthe hinter den Chören zurückstehen. Sie enthalten nichts Selbstständiges, an und für sich Bedeutendes, sie scheinen blos zu figuriren, um alter Gewohnheit nachzukommen und zwischen den Chören die nöthige Verbindung herzustellen. Diese letzteren nämlich bilden den eigentlichen Kern des Werkes; sie sind ebenso kunstreich als leichtfasslich, ebenso sinnig als schwungvoll. Wenn wir von ihnen behaupten: sie lehnen sich an die besten Vorbilder Händel's und Haydn's an, so wollen wir damit gewiss keinen Tadel, wohl aber ein grosses Lob ausgesprochen haben. Am hervorragendsten dürften die drei ersten Chöre und die beiden Schlusschöre des dritten und vierten Gesanges sein.

Auch die Bemerkung, dass die Solopartien den Chören gegenüber einer besonders guten Besetzung bedürfen, kann den Ruhm der Tüchtigkeit des Werkes nicht beeinträchtigen, wenn wir beifügen, dass auch unter ihnen sich einige schöne Stellen finden, wie beispielsweise ein Arioso des Tenors im dritten Gesange. Geradezu unbedeutend jedoch ist das schon oben erwähnte Duett »Abendhymne«, ein schmachtender, süsslicher Canon für Sopran und Tenor, der vielleicht auf der Bühne, mit Sonnenuntergang und Heerdengeläute aufgeputzt, seine Wirkung nicht verfehlt hätte, aber hier ganz und gar nicht am Platze ist. Die Instrumentation des Werkes ist durchweg zwar in moderner Weise glänzend und effectvoll, so dass ihr ein gewaltiger Sänger-Chor gegenübertreten muss, um das Gleichgewicht herzustellen; aber wir bezweifeln doch, dass die beabsichtigte Wirkung damit erzielt wird, selbst in grossen Räumen. Denn selbst in den Hallen der grossen englischen Musikfeste, für welche auch dieses Oratorium ursprünglich geschrieben ist, wirkt die einfache Instrumentation der älteren classischen Oratorien immer am durchschlagendsten. Gerade in grossen Räumen bewährt sich das Einfache. Herr Schachner hat es selbst erfahren, denn sein Oratorium hat in England keine Wirkung gemacht. Wäre es nicht gerathen einmal Händel und Haydn in dieser Hinsicht, in ihrer Instrumentation, nachzuahmen?

Da die Partitur oder ein vollständiger Clavierauszug zur Zeit noch nicht erschienen ist, — nur einzelne Stücke kamen in England heraus —, müssen wir vorläufig auf eine eingehende musikalische Besprechung verzichten. Dagegen dürfte es nicht ohne Interesse sein, einige Bemerkungen über die hiesige Wiedergabe anzufügen. Dieselbe war des Werkes, das sie ins tönende Leben rief, vollkommen würdig, wohl vorbereitet und gelungen ausgeführt. Insbesondere sang der aus mehreren hiesigen Gesangvereinen gebildete Chor mit wohlthuender Kraft, grosser Präcision und warmer Begeisterung, und liess alle in seinem Bereich liegenden Schattirungen zu vollkommenem Ausdrucke gelangen. Ihm gesellte sich das Orchester würdig bei, wiewohl es bei seiner ziemlich bedeutenden räumlichen Ausdehnung Mühe hatte, die nöthige glockenreine Stimmung zu gewinnen.

Unter den Solopartien war die des Tenors, in Händen eines Dilettanten — Herrn Regierungs-Accessisten Huber von Würzburg — weitaus am besten besetzt. Derselbe ist im Besitze einer klangvollen wohlgebildeten Stimme, welche sich selbst in den höchsten Regionen mit grösster Leichtigkeit und Sicherheit bewegt, und könnte den meisten unserer Bühnenhelden in Bezug auf Vortrag, Stimmbildung und Aussprache als Muster empfohlen werden. Nächst ihm ist die Gräfin Hedwig Getterburg als Trägerin der Sopranpartie zu nennen, welche, obgleich sie einige der eben erwähnten guten Eigenschaften besitzt, in Folge häufigen Detonirens und immerwährenden Tremolirens nicht sehr befriedigte. Frau Pauline Keller und Herr von Reden, welche die Alt-, beziehungsweise Basspartie vertraten, schienen beide nicht gut disponirt. Die herrliche Stimme ersterer Dilettantin wurde bei anderen Gelegenheiten schon rühmend erwähnt. Letzterer ist Mitglied der hiesigen Oper und als solches wegen seiner besonders in der Tiefe sehr wohlklingenden, aber der nöthigen Schule entbehrenden Stimme hinreichend bekannt. Die Direction, in Herrn Schachner's eigner sicherer Hand, liess natürlich nichts zu wünschen übrig, und wusste die vorhandenen Kräfte nach Möglichkeit auszunutzen.

Möge es dem trefflichen Künstler, dem wir immerhin einen schönen Kunstgenuss verdanken, gelingen, sein Werk auch anderwärts, wo es jetzt noch nicht gekannt und geachtet wird, mit durchweg guter Besetzung der Solopartien zur Aufführung zu bringen, auf dass es überall die ihm gebührende Anerkennung erlange.

Ansbach. Am 4. November fand dahier ein Concert unter der Leitung des durch Lieder und Männerchöre bekannten Chorregenten Karl Kammerlander statt, aus dessen Programm drei Nummern eine anhangsweise Erwähnung verdienen dürften. Mendelssohn's Symphonie Nr. 3 (A-moll) wurde in technischer Beziehung ziemlich gut gegeben; ein Schluss auf die Auffassung derselben mag gezogen werden, wenn wir constatiren, dass das schöne, ebenmässig gebaute Werk durch Abstrich der Schlusstakte des ersten und der Aufsagetakte des dritten Satzes verstümmelt wurde! Der herrliche Chor von Gernsheim »Römische Leichenfeier« wurde von der Liedertafel sehr gut ausgeführt und hinterliess einen bedeutenden Eindruck. Der musikalische Schwerpunkt des Concertes lag jedoch in dem Vortrag eines Adagio und Rondo von Vieuxtemps durch den siebzehnjährigen Violinvirtuosen Florian Zajik aus Prag, der erst jüngst in diesen Blättern als Zögling des Prager Conservatoriums gerühmt wurde. Dieser durch die Ungunst persönlicher Verhältnisse hieher verschlagene Künstler, welcher zur vollen Entwicklung seiner reichen Begabung eines musikalischeren Klimas dringend bedarf, spielte

mit achtungswerther Auffassung, staunenerregender Sicherheit und vollkommener Reinheit. Er möge durch diese Zeilen der wohlwollenden Beachtung der musikalischen Welt auf das Beste empfohlen, und in Deutschland, wo er vertrauensvoll seine Künstlerlaufbahn beginnt, überall gebührend geschätzt und freundlich gefördert werden.

S.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** (Joachim's Quartettsoiréen.) Auch in diesem Jahre, in der Zeit zwischen Michaelis und Weihnachten, veranstaltet Herr Professor Joachim mit den Herren Schiever, de Ahna und W. Müller im Saale der Singakademie einen Cyklus von vier Quartettsoiréen, in welchen grösstentheils classische Kammermusik für Streich-Instrumente zur Aufführung kommt. Die erste dieser Soiréen fand Donnerstag den 4. Nov. statt, wie schon in der vorigen Nummer erwähnt wurde. Die zweite Soirée brachte uns am Donnerstag den 17. Novbr. zunächst das reizende Ddur-Quartett Nr. 10 von Mozart, ein Werk, welchem wir sonst weniger häufig in öffentlichen Concerten begegnet sind, welches sich aber durch grosse Lieblichkeit, Lebendigkeit und Melodienreichthum auszeichnet. Das zweite Stück war ein in Berlin noch nicht zur Aufführung gekommenes Werk von Johannes Brahms, ein Sextett in B-dur für zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncellos und desshalb von besonderem Interesse für das Publikum. Das Stück zeigt viel Erfindung, als besonders dankbar beim ersten Hören erwiesen sich der zweite Satz (Variationen in D-moll) und das kurze sehr launige Scherzo, welches vom Publikum da capo verlangt wurde. An der Ausführung betheiligten sich zwei tüchtige Schüler der musikalischen Hochschule, der Bratschist Herr Himmelstoss und der vorzügliche Violoncellist Herr Hausmann. Den Schluss bildete das Emoll-Quartett von Beethoven.

✱ **Berlin.** (Singakademie.) Wie alljährlich führte die Singakademie auch diesmal an dem kirchlichen Gedächtnisstage der Gestorbenen (Sonntag den 20. Nov.) einige Trauergesänge auf. Zunächst den grossen (vierstimmigen) Eingangs-Chor aus der Kirchenmusik zum zweiten Ostertage von Joh. Seb. Bach »Bleib bei uns, denn es will Abend werden«, an welchen sich unmittelbar als Einlage ein fünfstimmiger Choral von A. E. Grell anschloss »Tröste Jesu, die voll Jammer einsam durch die Fluren gehn«, zwei Strophen, von denen die erste von Solostimmen, die andere vom vollen Chor (von den Instrumenten begleitet) gesungen wurde und sich der Stimmung des Bach'schen Chores trefflich anpasste. Die zweite Nummer des Abends war S. Bach's »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit«. Den Schluss bildete Mozart's Requiem. Die Soloparthie hatte im Bass der kgl. Hof- und Opernsänger Herr Julius Krause, im Tenor der kgl. Domsänger Herr Geyer, im Alt Fräul. Schweitzer und im Sopran Frl. Adler übernommen. Die Aufführung unter Grell's Leitung war in jeder Beziehung gelungen. — Wie wir sehen, haben wir in diesem Jahre dasselbe Programm wie im vergangenen (vergl. Jahrgang 1869 dieser Zeitung S. 399) während wir im Jahre 1868 das Jomelli'sche Requiem und in früherer Zeit auch häufig das Cherubini'sche zu hören bekamen. Es war also ein von uns im vorigen Jahre vergeblich ausgesprochener Wunsch, dass statt der so häufig wiederholten Requiems einmal die Trauer-Cantate von Händel zur Aufführung gebracht werden möchte. Wir bedauern dies um so mehr, als man in diesem Winter nicht ein einziges Händel'sches Oratorium zu den drei üblichen Abonnementsconcerten gewählt hat, statt dessen schon wieder eins der beiden Mendelssohn'schen, nämlich den Elias. Dass die beiden Bach'schen Stücke alljährlich wiederkehren, ist schon zu rechtfertigen, da sie der Stimmung des Tages ganz besonders entsprechen und mit zu den schönsten Werken Bach's zählen.

✱ **Köln.** *R.* Zum Besten der National-Invaliden-Stiftung fand am 10. Nov. unter Gernsheim's Leitung ein Concert statt, welches dem Andenken der im Kriege Gefallenen gewidmet war. Zur Aufführung kamen die »Maurerische Trauermusik« von Mozart (für Köln Novität) und das »Deutsche Requiem« von Brahms, letzteres mit einem für die Mitwirkenden, wie für den Componisten gleich ehrenvollen Erfolge. Das Baritonsolo hatte Herr Sauerbach aus Frankfurt a. M. übernommen; das Sopransolo in Nr. 5 war durch eine junge Dilettantin Frl. V. von hier recht gut vertreten. Die Chöre wurden durchweg präcis gesungen und bekundeten, dass die Vorbereitung zu der Aufführung mit grossem Ernst betrieben war. Als vor etwa zwei Jahren einzelne Sätze aus dem Deutschen Requiem hier aufgeführt wurden, war die Stimmung des Publikums getheilt, heute dagegen spricht man von Brahms und seinem Werke mit dem lebhaftesten Interesse und der grössten Achtung, was sich zum Theil durch die Mängel der früheren und die Präcision der jüngsten Aufführung erklärt.

✱ **Wien.** Am 15. Nov. führte die Singakademie unter R. Weinwurm's Leitung »Athalia« von Händel auf. Die Aufführung war sehr gelungen, der Besuch aber mässig. Dagegen brachte das Carltheater auf neue einige Operetten des hier jetzt anwesenden Offenbach zu Tage und hierbei war das Haus gedrückt voll. Offenbach hat sich also endlich nach Wien gewandt und wohl daran gethan. Erfreulich ist uns aber, dass der bessere Theil der Wiener Presse wenig Notiz von ihm nimmt.

✱ Die Berliner wollten sich einmal eine Aufregung verschaffen und erliessen an den Componisten der »Wacht am Rhein« eine Einladung. Am 17. d., Abends 11 Uhr, traf denn auch Herr Karl Wilhelm auf dem Anhaltischen Bahnhofe ein und wurde mit lärmenden Ovationen dort empfangen, worauf die Nerven des einfachen schüchternen Mannes aber nicht genügend vorbereitet waren. Eine ziemlich grosse Menge hatte sich auf dem Perron versammelt; als der Geheime Commissionsrath Litfass den Componisten der »Wacht am Rhein« dem Publikum vorstellte, begrüsste ein donnerndes Hoch den Gast. Beim Eintritte in den Wartesalon stellte Herr Litfass in einigen herzlichen Worten den Componisten den Anwesenden vor und brachte ihm ein zweites Hoch aus. Karl Wilhelm war so ergriffen, dass an der Thür des Salons sein Fuss stockte und man ihn in die Mitte des Zimmers führen musste, wo er zunächst von einer Dame mit einem Bouquet begrüsst wurde. Dann bewillkommten ihn vier junge Damen. Die erste der vier Damen sprach und überreichte ein von E. Cohnfeld verfasstes Gedicht, die zweite Dame überreichte einen Lorbeerkranz mit entsprechender Inschrift, die dritte und vierte Dame überreichte je ein Bouquet. Karl Wilhelm sprach mit von Thränen erstickter Stimme halblaut seinen Dank aus und brachte den Frauen und Jungfrauen Berlins ein Lebehoch. Der Dirigent des Gesangvereins »Melodia« begrüsste darauf den Gast in einer herzlichen, ergreifenden Ansprache im Namen der Berliner Musiker und Sänger. Es war nunmehr hohe Zeit, dass Herr Litfass sich des vor Erregung aller Fassung beraubten Gastes annahm und ihn weiteren Ovationen entführte.

✱ **Hamburg.** *R.* Das Programm des am 18. Novbr. stattgefundenen Concerts der philharmonischen Gesellschaft bestand nur aus Orchestervorträgen und wurde desshalb von dem Theil des Publikums, welcher die Concerte aus Interesse an der Musik besucht und nicht weil es zum guten Ton gehört, mit besonderer Freude begrüsst. Dasselbe bestand aus: Symphonie G-dur von Haydn, Musik zum Sommernachtstraum von Mendelssohn und zweite Symphonie von Schumann in C Op. 61. — Die Haydn'sche sogenannte Oxford-Symphonie war in den Tagesblättern mit der Bemerkung annoncirt »auf besonderen Wunsch vieler Abonnenten«, was wir in Zweifel ziehen möchten. Die Symphonie gehört nicht zu den schönsten dieses Meisters, war im vorigen Winter gehört worden und hätte wohl einer anderen, weniger gehörten und schöneren Platz machen können; wenn also ein derartiger Wunsch dem Concertcomité zugegangen ist, so mag dies von einer verschwindend kleinen Minorität der Abonnenten gewesen sein. Dieselbe wurde gut executirt. Wenn wir auch die Mendelssohn'sche Musik zum Sommernachtstraum sehr gern einmal im Concertsaal hörten, da man selten hier im Theater Gelegenheit dazu hat, so können wir uns nicht verhehlen, dass mehrere Sätze derselben sehr leiden durch Weglassung der Darstellungen auf der Bühne, für die sie bestimmt sind; wir erwähnen nur beispielsweise den Elfenzug, das Intermezzo u. s. w. Was die Executirung betrifft, so war sie im Allgemeinen gut zu nennen, nur hätten wir Manches, z. B. das Scherzo, leichter und graziöser gewünscht, auch wäre eine grössere Reinheit in den Blasinstrumenten zu erstreben gewesen; ferner hätte die Ouverture und das Scherzo wohl nicht so überstürzt im Tempo, etwas ruhiger und deutlicher gegeben werden können, mit einem Worte, die Noblesse vermissten wir häufig, und die Virtuosität war nicht immer genügender Ersatz dafür. Die zweite Symphonie Robert Schumann's wird wohl nie so populär werden wie seine erste in B-dur, höchstens das leicht verständliche Scherzo und das warm empfundene Adagio. Die Vorführung des Schumann'schen Werkes verrieth gewissenhaftes Studium und war wohl die beste Leistung des Orchesters an dem Abend. — Im Stadttheater setzte Herr Theodor Wachtel sein Gastspiel mit gewohntem Erfolg fort. Am 17. Novbr. gastirte Herr Theodor Lebrun, Director des Wallner-Theaters in Berlin, im König Lear von Shakespeare; dem Drama ging eine Ouverture von dem hiesigen Kapellmeister Dümont voraus, welche zwar den tüchtigen Musiker verrieth, aber wenig Erfindung zeigte, es war sogenannte Kapellmeister-Musik. Indess auch solche Musik ist nicht zu verachten, namentlich so lange wir noch Kapellmeister haben, die überhaupt nicht einmal im Stande sind sogenannte Kapellmeister-Musik zu schreiben.

ANZEIGER.

[497] Im Verlage von **Robert Seitz** in Leipzig und Weimar erschienen soeben:

Werke für Pianoforte.

Behr, Franz, Op. 266. **„Schön blau ist der See“**, Steyrisches Volkslied für Pianoforte übertragen. Pr. 10 Ngr.
—— Op. 267. **Je l'aimerai toujours!** Melodie expressive pour Piano. Pr. 12½ Ngr.
Damm, Friedr., Op. 21. **Reiter-Fantasie** für Pianoforte. Pr. 15 Ngr.
Deurer, Ernst, Op. 9. **Deutscher Triumph-Marsch** für Pianoforte. Pr. 7½ Ngr.
Jungmann, Albert, Op. 288. **Nachtgedanken.** Melodie von Joseph Zebethofer. Transcription für Pianoforte. Pr. 15 Ngr.
Loeschhorn, A., Op. 82. **Jugend-Träume.** Clavierstück. Pr. 15 Ngr.
Raff, Joachim, Op. 156. **Valse brillante** pour Piano. Pr. 22½ Ngr.
—— Op. 157 Nr. 1. **Cavatine** pour Piano. Pr. 17½ Ngr.
—— Op. 157 Nr. 2. **La Fileuse.** Etude p. Piano. 17½ Ngr.

[128] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fidelio.

Oper in zwei Acten

von

L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug
bearbeitet von
G. D. Otten.

Mit den Ouverturen in Edur und Cdur
zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 15 Thlr. — In feinstem Leder Pr. 18 Thlr.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. **Beethoven's Portrait,** in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach.*
2. **Vier bildliche Darstellungen,** gezeichnet von *M. v. Schwind,* in Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach,* nämlich:
   Eintritt Fidello's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme.
3. **„An Beethoven“,** Gedicht von *Paul Heyse.*
4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von *Beethoven's* Handschrift.
5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.)
6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

Die Zeichnung der gepressten und reich vergoldeten Einbanddecke ist von **F. A. Baumgarten** in Leipzig.

Aussergewöhnlich sorgfältiger Stich und Druck von Seiten der **Röder**'schen Officin tragen endlich dazu bei, das Werk in allen Theilen zu einer wirklichen Pracht-Ausgabe zu machen.

[439] Verlag von **Breitkopf & Härtel in Leipzig.**

Henri Fissot.

		Thlr.	Ngr.
Op. 3.	12 Préludes pour Piano	1	5
Op. 4.	Trois Morceaux (Nocturne, Boutade, Rêverie) p. P.	—	22½
Op. 5.	Adagio et Presto pour Piano	—	25
Op. 6.	No. 1. Fantaisie-Impromptu pour Piano	—	20
	No. 2. Idylle pour Piano	—	17½
Op. 7.	Deux Ballades pour Piano No. 1.	—	20
	No. 2.	—	15
Op. 8.	Romance. Fantasietta. Allegro deciso pour Piano	—	22½
Op. 9.	Trois Morceaux p. P. Livr. 1. Mélodie. Laendler	—	17½
	Livr. 2. Capriccio	—	17½
Op. 10.	Arabesques pour Piano		
	Livr. 1. Préambule. Fragment Symphonique. Lied	—	20
	Livr. 2. Allegro sostenuto. Nocturne. Quasimodo pape des fous	—	25

Fissot's Compositionen bieten in glücklichster Weise feine ächt künstlerische Ausführung geistreicher Gedanken mit leichter Ausführbarkeit. Den Stephen Heller'schen Werken geistesverwandt, werden sie überall den grössten Beifall finden und sollten auf keinem Piano fehlen.

[208] Im Verlage von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien soeben:

Musikalien-Nova Nr. 2 von 1870.

Holstein (Franz v.), Op. 18. Trio in G-moll für Pianoforte, Violine und Violoncell. 3 Thlr.
—— Op. 23. Vier Lieder f. eine Singst. mit Begl. des Pfte. 15 Ngr.
—— Op. 24. Vier Lieder f. eine Singst. mit Begl. des Pfte. 20 Ngr.
—— Op. 25. Sechs Lieder und Romanzen für zwei Frauenstimmen mit Pianoforte. Heft I. 20 Ngr. Heft II. 25 Ngr.
Rheinberger (Jos.), Op. 30. Sieben Stücke aus der Musik zu Calderon's »Der wunderthätige Magus«. Clavierausz. zu 4 Hdn. 2 Thlr.
—— Op. 31. Fünf Lieder f. gem. vierst. Chor. 3 Hefte à 17½ Ngr.
—— Op. 33. Präludium u. Fuge zum Concertvortrag f. Pfte. 25 Ngr.
—— Op. 36. Neue Stücke aus der Musik zu Raimund's »Die unheilbringende Krone«. Clavierauszug zu vier Händen. 2 Thlr. 15 Ngr.
—— Op. 38. Quartett in Es-dur für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell 3 Thlr. 20 Ngr.
Schwalm (Rob.), Op. 1. »Aus der Kinderwelt.« Zwölf kleine Tonbilder für Pianoforte. 20 Ngr.
Svendsen (Johan S.), Op. 6. Concert in A-dur f. Violine u. Orchester. Partitur 3 Thlr. Principalst. u. Orchesterst. 4½ Thlr. Principalst. u. Clavierauszug 2⅔ Thlr. Principalstimme allein 1 Thlr.
Thierlot (Ferd.), Op. 21. Sechs Lieder für gemischten Chor. Heft I. 1 Thlr. Heft II. 25 Ngr.
—— Op. 22. Sechs Phantasiestücke f. Pfte. 2 Hefte à 17½ Ngr.
Weber (Otto), Op. 3. Sechs Phantasiestücke f. Pianoforte u. Violine 2 Hefte à 1 Thlr.
Winding (Aug.), Op. 16 Concert in A-moll für Pianoforte mit Orchester. 5 Thlr. Principalstimme allein 1 Thlr. 20 Ngr.
—— Op. 17. Quartett in D-dur f. Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell. 4 Thlr. 20 Ngr.

Vorstehend genannte Musikalien können durch jede Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung bezogen werden.

[391]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Köhler, L., Op. 165. **Sonaten-Studien** für den Clavier-Unterricht. Heft 3. 1 Thlr.
Lieblinge, Unsre. Die schönsten Melodien f. das Pianoforte mit einem Vorworte von Carl Reinecke. Drittes Heft. 1 Thlr.
Mendelssohn Bartholdy, F., Ouverturen f. Orchester. Für 2 Violinen, Viola und Violoncell bearbeitet von Friedr. Hermann.
Nr. 3. Meeresstille und glückliche Fahrt. Op. 27. 1 Thlr.
- 4. Märchen von der schönen Melusine. Op. 32. 1 Thlr.
—— **Lieder und Gesänge** für das Pianoforte zu 4 Händen übertragen von F. L. Schubert. 3 Thlr.
Mozart, W. A., Ouverturen (Nr. 1—9). Arrangement f. das Pianoforte zu 2 Händen. 1 Thlr.

Hierzu eine Beilage von E. W. Fritzsch in Leipzig.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 7. December 1870. **Nr. 49.** V. Jahrgang.

Christnacht.

Cantate von Aug. v. Platen für Solo-Stimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte componirt von **Ferd. Hiller.** Op. 79. — Für Orchester instrumentirt von **Eugen Petzold.** Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Partitur 55 Seiten Fol. Preis $2\frac{1}{2}$ Thlr. (Clavier-Auszug 1 Thlr. $12\frac{1}{2}$ Ngr. Orchesterstimmen complet $2\frac{1}{2}$ Thlr. Solo-Singstimmen à $7\frac{1}{2}$ Ngr. Chorstimmen complet 1 Thlr.)

Das Weihnachtsfest bleibt doch das Fest aller Feste; es ist so ausgiebig für alle Künste und nach allen Seiten hin. Auch der Musik ist dieses von jeher zu Nutze gekommen. Obiges Werk ist ein neuer Beweis davon.

Es zählt zu der Gattung geistlicher Hausmusik, die bekanntlich nirgends besser angebracht ist, als an dem Christfeste, denn an demselben ist jedermann zu Hause und Alle, vom Kinde bis zum Greise, sind geistlich gestimmt; was sich in der Weihnacht an grösseren Kreisen bildet, überschreitet doch eigentlich nie die Grenzen der Häuslichkeit. Für solche Kreise nun ist Hiller's Christnacht ein willkommenes Tonwerk, welches gestattet, mit mässigen Mitteln die festliche Stimmung musikalisch zum Ausdruck zu bringen.

Den Anfang macht ein Sopransolo des Engels der Verkündigung »Seraphim'sche Heere«, welches nach einigen einleitenden Takten anhebt, ein nur kurzer aber sehr anmuthiger Gesang in F-dur, der sofort für das Werk einnehmen muss.

Das Tenorsolo eines Hirten »Was seh' ich?« folgt, und auch dieses, von lebhafter und doch leichter Clavierbegleitung in den mittleren und oberen Chorden hübsch gefärbt, ist sehr dankbar. Wenn der Schluss weniger Effect macht, so liegt dies nur an dem griechischen Ausdruck »musikischer Gang«, welcher dem gelehrten Platen natürlich war, aber im Munde eines bethlehemitischen Hirten weniger passend sein dürfte.

Einem dreistimmigen Männer-Hirtenchor »Die Engel schweben singend und spielend durch die Lüfte« gesellt sich bald ein ebenfalls dreistimmiger Frauen-Seraphimchor zu »Wohlauf, ihr Hirtenknaben«, so dass stellenweise sechsstimmig gesungen wird. Die Kunst, mit welcher solches geschieht, ist zwar nicht sehr gross, aber alles ist leicht ausführbar. »Lasst Eigenliebe schweigen«, rufen die Seraphim einzeln und die Hirten wiederholen es, worauf alle zusammen mit »die Liebe, die Liebe ist geboren« einen Satz beschliessen, der, obwohl er nicht kurz ist, doch beim Vortrage keineswegs als lang wird empfunden werden. Die Wiedergabe der letzten Worte, in denen die Quintessenz des ganzen Ereignisses ausgesprochen ist, befriedigt nicht ganz. Diesmal liegt die Schuld an der Modulation, an der Stimmführung, denn die Melodie würde mit geringen Modificationen als ganz passend erscheinen. Was im Gesange ausgesprochen wird, wünscht man doch eben als G e s a n g möglichst wirksam zu vernehmen, dies kann aber nicht geschehen, wenn nicht von den vocalen Mitteln ein ausgiebiger Gebrauch gemacht, also eine reiche Modulation und namentlich eine gesanglich ausdrucksvolle Führung der einzelnen Stimmen erstrebt wird. Von einem Basse als Schlussgang, wie der hier gewählte:

die Lie - be ward ge - bo - ren!

wird aber schwerlich jemand grossen Ausdruck erwarten.

Der Sopran-Engel singt jetzt ein Stück in G-moll »Fromme Gluth entfache jedes Herz gelind« ungefähr in der Haltung Bach'scher Cantaten-Arien. Diese erste Hälfte muthet uns sehr an, weniger die zweite in D-dur, welche etwas unstät den Schluss zu suchen scheint, ohne ihn finden zu können. Indess muss hervorgehoben werden, dass die letzten Takte bei rechtem Vortrage sehr wirksam sein dürften.

In einem vierstimmigen Männerchore »Preis dem Geborenen« besingen die Hirten die Feier der Engel und der Natur, in welche sie einstimmen. Der Text ist hier etwas zu kühl, was dem Aufschwunge der Musik hinderlich ist, denn was lässt sich viel daraus machen, wenn Platen sagt, Christus, »den krystallenen Himmeln vergessend, bringe »zu Gefallenen ewiges Maass«! Der Gesang ist einfach, aber den Rhythmus finden wir nicht glücklich getroffen; es fängt *Allegro* so an:

Preis den Ge - bo - re - nen brin - gen wir dar —

Nun möchten wir den Sänger, namentlich den Chor, sehen, welcher im Stande ist, das w i r auf dem 𝅘𝅥𝅯 noch vernehmlich herauszubringen. Man singt aber, um deutlich

zu sein, also zunächst doch, um sich verständlich zu machen. Ebensowenig können wir uns mit

a - wi - ges, a - wi - ges Maass

befreunden, denn das ist alles Instrumental-Rhythmus. Der Puls des wahren Gesanges geht anders. Der erwähnte Chor zerfällt in zwei Theile, durch ein Sopransolo des Engels »Schon les' ich in den Weiten« getrennt. Diese Nummer ist die am breitesten angelegte des ganzen Werkes. Der Modulation wird wohl mit Absicht eine gewisse unruhige, durch die Schranken einer einzigen Tonart nicht gezügelte Beweglichkeit verliehen sein, was auch nicht unangemessen ist, nur will uns die Art nicht zusagen, wie der Chor nach dem Gesange des Engels von Des-dur nach C-dur modulirt, denn diese Modulation im 5. bis 7. Takte (S. 34—35 der Partitur) ist wieder ganz instrumental, aus Claviergriffen gewonnen, in deren Fesseln die Singstimmen gehen.

Die vorige Nummer leitet über in die letzte; »Vergesst der Schmerzen jeden« beginnt der Engel allein, der Chor der Seraphim tritt hinzu und die Hirten flechten ihren vorigen Lobgesang passend dazwischen, wodurch das Werkchen unter allgemeiner Befriedigung zu Ende geführt wird.

Von dem Componisten war ursprünglich nur eine Clavierbegleitung dazu gesetzt. Herr Petzold hat aber jetzt eine Instrumentation geliefert, durch welche die Christ-Cantate nun auch für grössere Concerte brauchbar gemacht ist. Diese Instrumentation ist als sehr gelungen zu bezeichnen.

Ueber Rossini's Leben und Werke.

(Schluss.)

Der Einfluss, welchen Frankreich auf ihn ausübte, äusserte sich in noch auffallenderer Weise im »Wilhelm Tell«; derselbe wurde am 3. August 1829 aufgeführt. Kein früheres Sujet war mehr dem Charakter und den Gewohnheiten Rossini's zewider. Der berühmte Italiener kannte das Landleben wenig; im Rauche der Lampen aufgewachsen, von Herzen Städter, Freund des Vergnügens, strebte er weder nach bürgerlichem Heldenthume noch fühlte er in sich den Beruf zu einem Tyrtäus oder Rouget de l'Isle. In Bezug auf Politik war seine erste Tugend die Schlauheit; sein einziger Grundsatz der Hass gegen Revolutionen; sein ganzes Wissen die Erinnerung an Cimarosa, der einen patriotischen Gesang mit seinem Leben bezahlt hatte. Und dennoch ist der etwas egoistische Sceptiker plötzlich der Maler der Natur und der Apostel der Freiheit geworden. Er wurde zum Rächer der Menschenrechte, er brandmarkte die Tyrannei und fachte in allen Seelen die Vaterlandsliebe und die Opferwilligkeit an. Die unwiderstehliche Bewegung der Geister drängte ihn dazu. Frankreich war damals der Heerd der liberalen Ideen und die Hoffnung von Europa. Eine zweifache Strömung hatte sich gebildet: in der Wissenschaft wollte man alle Zeitalter und alle Länder von ihrer malerischen Seite wieder ins Leben einführen; in der Politik kam man mit Energie auf die 1789 proclamirten Grundsätze zurück. Die Befreiung der geknechteten Nationen, die Schaffung von Garantien für die freien, die Aufrichtung oder Entwicklung von Verfassungen beschäftigten sowohl den einfachen Bürger als den Staatsmann. Es war die Zeit der edelmüthigen Theorien, der aufopfernden Projecte, der Täuschungen, welche die Würde der menschlichen Seele erhöhen; es war das Jugendalter des Jahrhunderts. Indem Rossini den »Tell« zum Vorwurfe wählte, wusste er recht gut, in welchem Grade er das französische Gefühl treffen würde; allein er wurde in seiner eigenen Schlinge gefangen. Er glaubte sich einer Macht zu bedienen, und wurde ihr Sclave: alsbald hatte sie sich seiner bemächtigt und führte ihn auf Höhen, die er noch nie erblickt hatte. In jeder Schöpfung, welche der Sehnsucht eines Volkes genügt, unterscheidet man ein doppeltes Princip. Das Talent empfängt, aber die Fruchtbarkeit des Bodens macht es empfänglich; zwischen dem Meisterstück und seinem Urheber tritt die ganze Bildungssphäre vermittelnd ein. Der Aufschwung der Einbildungskraft allein würde nicht hingereicht haben; es bedurfte des Einflusses der französischen Ideen, um Rossini in den Stand zu setzen, die Revolution zu verherrlichen und für die Sache der Unabhängigkeit aufzutreten. Selbst die Luft, welche er einathmete, wandelte ihn unbewusst um: er fühlte als Künstler das, woran er als Mensch nicht dachte, und es überkam ihn, was Bossuet »die plötzlichen Erleuchtungen der Vernunft« nennt.

Sofort staunt man nicht mehr darüber, dass er die Schweiz und ihre vaterländischen Kämpfe dargestellt hat, als ob er selbst ein Bewunderer der Natur und ein Held gewesen wäre. Mit der anschmiegendsten Einsicht begabt und in der Sonnenhöhe seines Talents giebt er hundertfach die Anregungen wieder, die er empfangen hat. Will er uns mit Hülfe des Orchesters in die Mitte der Alpenweiden oder der Gletscher versetzen, so erregen seine Rhythmen ländliche Empfindungen; seine Motive haben die Durchsichtigkeit eines Spiegels, aus dem die Natur zurückstrahlt; die Ouvertüre ist keine Symphonie, sie ist ein musikalischer Rahmen, in welchem die Landschaft erscheint, Färbung und Leben annimmt; die Töne werden zu einer beschreibenden Sprache, ja sie besitzen die Gewalt eines grossartigen Pinsels; das Ohr nimmt die Bilder auf, es wetteifert mit dem Auge, es sieht. Um das Leben eines Hirtenvolkes darzustellen, erfüllt er den ersten Act mit den ergreifendsten Weisen, wobei die Einfalt der Sitten durch den Stolz der Charaktere und die Schlichtheit der Genüsse durch die patriarchalischen Traditionen gehoben wird. Alles athmet eine Herzlichkeit und Beglückung, die auf die ersten Tage der Welt hinweisen würde, wenn nicht die alpenmässige Färbung der Melodien unsere Einbildungskraft der Schweiz zudrängte, während die Erscheinung der Unterdrücker sogar den Frauen und Kindern Verwünschungen, würdig eines Volkes, das frei werden will, auspresst. Will er dagegen die Verschwornen der drei Cantone schildern, wie sie die schliessliche Befreiung anbahnen, so verbündet sich mit ihnen die ganze Natur. Alles nimmt an der Verschwörung Theil: die Nacht, deren Stille er empfinden lässt, die Wälder, in deren Tiefe es rauscht, die Gessler's Soldaten unzugänglichen Schluchten, der See mit den spurlos darüber hingleitenden Nachen. Und während die tapferen Seelen unter dem Auge Gottes sich mit einander verbünden, lässt er aus ihrer Mitte einen so grossartigen Gesang erschallen, dass auch die Zuhörer vom Enthusiasmus ergriffen werden. In den innersten Tiefen erregt, schliessen sie sich dem furchtbaren Schwure an; es wird ihnen zu Muthe, als ob es sich um ihr eigenes Vaterland handle; sie fühlen sich bereit ihr Leben hinzugeben, um jenes zu vertheidigen oder zu rächen. Um schliesslich den Triumph der Freiheit zu verherrlichen, erfindet Rossini im fünften Acte ein wunderbares Finale, in welchem sich Natur und Menschen zu einer Dankeshymne vereinen. Während die Gesangsstimmen die reinste Freude ausdrücken, hallt das Orchester von Silberklängen und von strahlender Belebung wieder, als ob die Erde sich unter einer neuen Sonne verjüngte. Die musikalischen Wogen bilden eine Folge von concentrischen Kreisen, welche immer grösser werden, ihre herauschenden Klänge ausströmen und sich in die Unendlichkeit aufschwingen.

Wie mächtig zeigt sich der Genius, wenn er unter dem Einflusse des Gemeingefühles schafft und das nach der moralischen Ordnung Höchste und Ewige zu verherrlichen sucht. Wie wird er aber auch belohnt, wenn es ihm durch die Kraft und Schönheit der Form gelungen ist, zum Repräsentanten einer ganzen Epoche zu werden. Von seinen Zeitgenossen verschwindet einer nach dem andern und wird in Vergessenheit begraben: er allein steht aufrecht; er allein giebt Zeugniss und spricht zur Nachwelt. Der Urheber des »Tell« verdient diesen Ruhm, da in ihm die Vollendung des Stiles auf der Höhe des Gegenstandes steht. Ja, blos durch die musikalische Ausführung hat er sogar tragische Situationen geschaffen, welche weder Schiller in seinem Drama, noch Jouy in seinem Gedichte vorgesehen hatten. Welche Worte wären würdig die grossartige Architektur des musikalischen Gebäudes zu preisen, welche den Reichthum und die Verständlichkeit der Umrisse, die harmonische Verkettung voll Ueppigkeit und Glanz und die derartig mannigfaltige Instrumentirung, dass die den Händen der Künstler entquellenden Klänge wie Farben auf einer Palette erscheinen; wo gäbe es Worte genug für die pathetische und freie Declamation, die gänzlich neuen Melodien, die an das Höchste reichen; welche für die köstliche Behandlung der menschlichen Stimme, die sich aufschwingt, ohne je sich zu ermüden; für die gesangliche Ornamentik, die sich den scenischen Anforderungen anschmiegt, jedoch ähnlich dem Laubwerke der korinthischen Säulenordnung, das statt durch seinen Reichthum die Formen und die Rundung des Capitäle abzuschwächen, dieselben nur umsomehr hervortreten lässt.

Eben desshalb war aber auch die Erscheinung des »Wilhelm Tell für das lyrische Theater das grösste Ereigniss des 19. Jahrhunderts und der Anfang einer neuen Aera. Unsere Schule, geblendet durch dieses Meer von Licht, riss ganz Europa zu den Füssen des kühnen Neuerers. Die Logik der Geschichte nennt: Ursache das was vorausgeht und: Wirkung das was folgt. »Robert der Teufel«, »die Hugenotten«, »die Jüdin« sind dem »Tell« auf dem Fusse nachgefolgt und so natürlich aus ihm abzuleiten, dass man bezweifeln muss, ob sie ohne diesen je entstanden wären. — Es ist nicht nur das letzte Wort, das Rossini's Genie gesprochen hat, sondern auch das majestätischste Denkmal einer Kunst, welche die Modernen in das Kolossale übertragen haben. Das Publikum konnte anfänglich so viel Grösse nicht fassen; nachdem es sich aber allmälig darein gefunden hatte, jauchzte es ihr leidenschaftlichen Beifall zu. Seit 40 Jahren ist die Bewunderung für »Wilhelm Tell« nur immer gestiegen; jeden Tag erscheint er jugendlicher und neuer, jeden Tag entdeckt das geübtere Ohr mehr musikalische Schönheiten. Wenn es den Menschen gestattet ist, mit ihren Blicken über die Gegenwart hinauszudringen, so dürfen sie mit Zuversicht diese für die Musik der Zukunft erklären.

Darum kann aber auch der Entschluss, welcher denn Rossini plötzlich auf die Bühne zu verzichten veranlasste, kaum gerechtfertigt werden. Weder die Revolution von 1830, noch ein Process mit den Mandataren Karl's X., noch das kühle Verhalten einer Verwaltung, welche immer zurückhielt, anstatt die vorhergehende nachzuahmen, konnten ihm ein ernstes Hinderniss bieten. Hätte der Meister eine neue Partitur angekündigt, man wäre ihm wieder zu Füssen gefallen. Sein Rückzug hat das Urtheil der Welt ebenso herausgefordert, wie die Thronentsagung Karl's V. oder des Sulla. Die Welt durfte sich in der That strenge erweisen, denn wenn sie auch für einen Souverän Ersatz giebt, für einen grossen Künstler giebt es keiden. Die Menge lässt sich durch Gemeinplätze abfinden. »Jede Laufbahn«, sagt man sich, »hat ihren Culminationspunkt und ihren Absturz. Der Weise hält auf dem Gipfel an. Um unsterblich zu werden, beginne man vor Allem damit nicht zu altern. Die Mehrzahl der Talente bringt die zweite Hälfte des Lebens damit zu, die erste zu zerstören.« Allein solche unfruchtbare Maximen müssen abgewiesen werden, und es ist dagegen die Pflicht allein mit mehr Muth ins Auge zu fassen. Es ist richtig: zu verfallen ist ein Gebot unserer physischen Schwäche: aber stets aufwärts zu streben, ist ein höheres Gesetz, das uns über unsere Unvollkommenheit hinaushebt und unsere moralische Grösse ausmacht. Das Genie darf sich nicht zurückziehen, weil es seinem Zeitalter angehört: es dient ihm nicht blos zur Freude, sondern auch zum Vorbild. Selbst seine Kämpfe sind ein Schauspiel und seine Irrthümer eine Belehrung. Es kann weder über die Reife noch über die Vervollkommnung, wofür ihm die Natur gewisse Grenzen angewiesen hat, Richter sein; es besitzt eine geheime Kraft, von deren Entwicklungen es selbst überrascht wird. Zudem weicht je das Ziel, welches grosse Künstler verfolgen, unablässig zurück und in dem Maasse, als sie sich emporschwingen, eröffnet ihnen die Kunst neue Gesichtskreise. Ueberlasse man gewöhnlichen Menschen nichtige Besorgnisse, kleinliche Verletztheit oder die schlechten Eingebungen des Reichthums. Wer mit 37 Jahren einen »Wilhelm Tell« schreiben konnte, stellte dadurch noch zu viele Meisterwerke in Aussicht, als dass er schon ein Recht gehabt hätte zu ruhen. Indem er sich dem Stillschweigen hingab, verfehlte er seine Mission: er brachte uns um Genüsse, welche ihm die Vorsehung in Verwahrung gegeben hatte. Er hat Schätze mit sich begraben, die ein Erbgut der Menschheit waren und die als Zierde und Tröstung auf der Erde hätten bleiben sollen.

Die dramatische Ader war bei Rossini so wenig erschöpft, dass sie gegen seinen Willen hervorströmte: sie kam mächtig in jenen Productionen anderer Gattung zum Durchbruche, welche ihm aus der Tiefe seiner Zurückgezogenheit entschlüpften. Das »Stabat mater« ist weniger eine religiöse Musik, als ein pathetisches Gemälde des Opfertodes des Gottmenschen: es ist das mit bewunderungswürdigem Verständnisse des Gegenstandes aufgefasste blutige Drama vom Kreuze. Die Herrn Pillet-Will gewidmete Messe bietet zwar weniger auffallende Schönheiten, jedoch mehr Einheit dar, und enthält einen Ueberfluss auserwählter Formen, die sich aber mehr für das Theater als für die heilige Stätte eignen. Die Quellen des Gesanges und der Phantasie waren sohin bei Rossini weder minder reich, noch minder rein. Welche schönen Werke hätte er daher noch schreiben können, dieser freiwillig von der Bühne abgefallene König, dieser Flüchtling vor seinen eigenen Triumphen. »Gustav III.«, »Guido und Ginevra«, »Faust« waren ihm angeboten und harrten seiner: es hing von ihm ab, dass diese Gegenstände nicht auf andere Meister überkamen, welche sie berühmt machten.

Blieb aber mitten in dem allgemeinen Bedauern er selbst frei davon? Wenn er über die Täuschungen Anderer lachte, fühlte er nicht selbst einige Enttäuschung? Rächten sich nicht die Kunst und die Arbeit, diese Freunde seiner Jugend, die er vor dem reifen Alter verlassen hatte? Kostete er in seinem Palaste zu Bologna ohne bittern Beigeschmack das Glück, das er sich verschafft hatte? Reich, müssig, ein Epikuräer — verbarg er nicht unter geistreichem Spotte und erkünsteltem Cynismus die Sehnsucht und Leere? Wir wollen den Schleier nicht lüften, in den er sein Privatleben hingegeben sich gehüllt hat; jedoch eine allgemein bekannte Thatsache mag uns aufklären und gleichzeitig entwaffnen.

Erinnern wir uns an den Beginn des Jahres 1855. Ein weiteres Vierteljahrhundert ist abgelaufen: Rossini ist gealtert; er ist krank; die ihm stets so verhassten politischen Agitationen haben ihn von Bologna vertrieben. Er gefällt sich nicht mehr in Florenz: seine Musik, in Berlin zurückgewiesen und in Wien vergessen, beginnt auch von den Italienern missachtet zu werden. Ein einziges Land hat die Popularität des Meisters und den Cultus seiner Werke ungeschmälert bewahrt: dieses Land

ist Frankreich. In der That: Frankreich, so schnell bereit seine politischen Götzen umzustossen, weiss dem Genius treu zu bleiben. Je mehr dasselbe sich gegen jede Berühmtheit sträubt, die lärmend über seine Grenze bricht, desto mehr heiligt es durch seine Beständigkeit den von ihm selbst erprobten und geschaffenen Ruhm. Zwar hatte Rossini dieses auserwählte Land verlassen, allein es verzieh ihm zum Voraus. Dort suchte er den moralischen Stützpunkt, der ihm in seiner Umgebung und in sich selbst fehlte. Kaum in Paris angekommen, erwacht in ihm wieder das Gefühl der Gesundheit, der Heiterkeit, des Vertrauens. Seine geistige Kraft richtet sich auf, als ob er sein Heimathland wieder gefunden hätte. Er sieht, dass die Erinnerung an ihn nicht abgenommen hat, und dass seine französischen Werke grösser geworden sind. Auf dem Théâtre italien hält eine Sängerin, die er gebildet hat, das Repertoir und die Rossini'schen Gesangs-Traditionen aufrecht: »Moses«, »Graf Ory«, »Wilhelm Tell« lassen den Enthusiasmus nicht zur Ruhe kommen. Empfangen, zu Rathe gezogen, bestürmt, fühlt Rossini, dass er für die Franzosen noch die bedeutendste musikalische Grösse des 19. Jahrhunderts ist. Die öffentliche Meinung übergiebt ihm ein neues Scepter, das er scherzend zwischen die Fingerspitzen hält; allein es ist nur ein Scepter. Es bildet sich um ihn ein freiwilliger Hofstaat. Er hat seine Bewunderer, seine Geschäftsleute, seine Bittsteller, seine Journalisten, seine ständigen Musiker, sogar auch wahre Freunde. Alle grossen Sänger oder solche, die daran sind es zu werden, rechnen es sich zum Ruhme, ihm seine Musik vorzuführen; sie muss doch schön sein, da er ihrer nicht müde wird, und immer mit Sammlung zuhört, als ob sie ein Anderer gemacht hätte, einer den er für todt hielt und im Frühlinge seines Lebens kannte. Endlich aufs Neue warm geworden und wiewohl zu spät bereuend, ergreift er wieder jene begeisterte Feder, welche so viele unsterbliche Blätter geschrieben hat. Anfangs verheimelt er, dann gesteht er ein, und bringt schliesslich vor einem ausgewählten Auditorium Melodien zur Aufführung, welche für die spätere Oeffentlichkeit bestimmt sind, da er weder von dem Piedestal des Schweigens herabsteigen, noch sich vor der Welt eine Blösse geben will. Er erinnert sich auch seines Talentes als Clavierspieler und componirt mehr als 50 Stücke voll Grazie, Gelehrsamkeit und Geist, in denen dem Reichthume der Harmonie nur die Feinheit der Nüancirung gleichkommt, und die Mannigfaltigkeit der Effecte der eines Herbstsonne gleicht, deren Abendleuchten zauberhafter als das des Sommers, den Horizont mit poetischen Flammen malt.

So hat Frankreich Rossini zweimal erobert. Es hat ihn zuerst gross und dann glücklich gemacht; nachdem es seinen jugendlichen Genius entwickelt und ihn das Höchste gelehrt hatte, ehrte es sein Alter und gab ihm mit der Arbeit seine Würde wieder. Nur ein Vaterland kann solche Herrschaft ausüben und nur eine Mutter so unveränderliche Zärtlichkeit bewahren; Frankreich aber war in der That Rossini's geistiges Vaterland! Es hat ihn an Kindesstatt angenommen, es empfing seinen letzten Gedanken, es hat ihn mehr gefeiert als Frankreichs eigene Kinder, und wird stets als ein Heiligthum den Namen des grossen Künstlers zu ehren wissen, dem es einst seinen Geist eingeflösst und einen »Wilhelm Tell« eingegeben hat!

Augsburg. S.

Die Schlüssel im ersten Buche der vierstimmigen Motetten von Palestrina.

Von H. Bellermann.

Zur Ergänzung des Artikels »Die Verwendung der Schlüssel bei der Herausgabe älterer Musikwerke mit besonderer Beziehung auf die Denkmäler der Tonkunst« von Friedr. Chrysander in Nr. 45 unserer Zeitung erlaube ich mir folgende Bemerkungen hinzuzufügen. — Da Palestrina und seine Zeitgenossen im sechzehnten Jahrhundert nur Vocalmusik componirten, die grösstentheils ohne jede instrumentale Hülfe ausgeführt wurde, so hatten sie es natürlich nicht nöthig, ihre Compositionen in einer absoluten Tonhöhe (d. h. nach einem feststehenden Kammer- oder Gabelton) zu notiren, sondern es genügte vollkommen, wenn sie die Verhältnisse angaben, was sie auf zweierlei Weise zu thun pflegten, nämlich entweder in dem Tonsystem ohne Vorzeichnung (nach modernem Sprachgebrauch in den Tönen von *C-dur*) oder in jenem mit einem *b* (in den Tönen von *F-dur*). Beim gewöhnlichen vierstimmigen Satz für Sopran, Alt, Tenor und Bass pflegte man zunächst die Schlüssel so zu setzen, dass das System des Basses eine Quinte tiefer als das des Tenores stand; der Alt stand dann eine Terz höher als der Tenor und schliesslich der Sopran eine Quinte höher als der Alt, in folgender Weise:

Sopr. Alt. Ten. Bass. — Quinte. Terz. Quinte.

Dies ist noch unsere moderne normale (leider von vielen Unwissenden als veraltet und überflüssig verrufene!) Anwendung der vier Gesangschlüssel. Sie verdankt ihren Ursprung dem natürlichen Umfang der Stimmen. Es giebt allerdings heutzutage viele Musiker und Gesanglehrer, welche den Alt bei dieser Schlüssel-Zusammenstellung für zu tief im Verhältniss zu den anderen Stimmen notirt glauben; ein jeder aber, der es mit wirklichen Knaben-Altstimmen und unverbildeten Frauen-Altstimmen zu thun hat, wird zugeben müssen, dass dies nicht der Fall ist. Eine gute tiefe Knaben-Altstimme, deren es viele giebt, singt bei der heutigen Stimmung nicht gern über *a* hinaus, welches die Note über der fünften Linie beim Altschlüssel ist. In früheren Zeiten, im sechzehnten Jahrhundert und noch zu den Zeiten Händel's, wurden auch im Alt Männer verwendet, welche im Falsettsingen geübt waren. In Rücksicht hierauf konnten die alten Componisten dieser Stimme in der Tiefe noch einige Töne (e und *f*) mehr zumuthen, die wir heutzutage vermeiden müssen; unser heutiger Alt ist aber trotzdem nicht wohl in der Höhe über den früheren Umfang hinauszuführen, wenigstens sollte das zweigestrichene $\bar{\bar{c}}$ der höchste Ton sein, der ihm in seltneren Fällen zugemuthet werden dürfte.

Dasselbe Verhältniss der Schlüssel, wie wir es oben gesehen haben, ist ferner noch in der folgenden im sechzehnten Jahrhundert oft angewendeten Zusammenstellung enthalten:



Diese zweite Art nannten die alten Italiener die *Chiavi trasportati* oder die *Chiavetta*. Wenn die zuerst angeführte Stellung der Schlüssel ungefähr unserer heutigen Stimmung (oder Kammerton) entspricht, so verlangt die Chiavette eine Transposition um einige Stufen abwärts, oder, mit anderen Worten, das *c* der Chiavette klingt nach moderner Stimmung einige Stufen tiefer als unser *c*, vielleicht wie unser *b*, *a* oder *as*. Aus diesem Grunde kann man ein in den transponirten Schlüsseln notirtes Musikstück ohne eine Note zu ändern in moderne Partitur schreiben und hat dann nur nöthig, andere Schlüssel mit der Vorzeichnung

von drei Kreuzen (*A-dur*) oder vier Been (*As-dur*) davor zu setzen, wie ich es in meiner Palestrina-Ausgabe in den Denkmälern der Tonkunst gemacht habe. Da die gewöhnlichen Schlüssel und ebenso die *Chiavi trasportati* auch mit einem *b* vorgezeichnet vorkommen, so repräsentiren die alten Schlüssel ungefähr folgende Tonarten, s. das Beispiel: Nr. 1 *C-dur*, Nr. 2 *F-dur*, Nr. 3 *A-dur* und Nr. 4 *D-dur:*



Ich sage indessen »nur ungefähr«, da es auf einen halben oder ganzen Ton hierbei nicht ankommen kann, und die Angabe der Tonhöhe in Wirklichkeit Sache des Kapellmeisters war, welcher sich nach den ihm untergebenen Stimmen zu richten hatte. Hatte der Chor, um ein Beispiel anzuführen, wenige tiefe Bässe, dagegen viele gute hohe Sopranstimmen, so konnte er ein Stück höher intoniren, als wenn die Bassisten besonders stark in der Tiefe und die Sopranstimmen mehr Mezzo-Sopranstimmen waren. Meine ursprüngliche Absicht war es daher, bei der Palestrina-Ausgabe durchaus die alten Original-Schlüssel stehen zu lassen und vor dieselben (wie in einigen Beispielen zu meinem Contrapunkt, vergl. S. 328, zu sehen ist) zur Hülfe des Lesenden eine moderne Vorzeichnung hinzusetzen. Aus den von meinem Freunde Chrysander auseinandergesetzten und hier in Nr. 45 unserer Zeitung wiedergegebenen Gründen habe ich mich jedoch zu dem umgekehrten Verfahren bewegen lassen, nämlich durchweg eine moderne Vorzeichnung zu schreiben und vor diese die alte hinzuzufügen. In dieser Weise sind im ersten Halb-Bande der Denkmäler folgende Motetten notirt worden, wobei ich auch diejenigen Stücke zugleich neune, welche gar keine Transposition nöthig hatten:

Nr. 5. *Tribus miraculis*, Chiavette mit 1♭, transponirt 2♯.
11. *Benedicta sit sancta trin.*, ebenso.
12. *Lauda Sion*, gewöhnl. Schlüssel ohne Vorzeichnung.
13. *Fuit homo missus a Deo*, wie Nr. 5.
17. *In diebus illis*, s. unten.
21. *Nativitas tua*, gewöhnl. Schlüssel mit 1♭.
22. *Nos autem gloriari oportet*, ebenso.
24. *O quantus luctus*, ebenso.
26. *Dum aurora finem daret*, ebenso.
27. *Doctor bonus*, gewöhnl. Schl. ohne Vorzeichnung.
29. *Tollite jugum meum*, wie Nr. 5.
32. *Gaudent in coelis*, wie Nr. 5.
36. *Exaudi Domine*, gewöhnl. Schl. ohne Vorzeichnung.

Ausser den bisjetzt angeführten vier Schlüssel- und Vorzeichnungs-Anordnungen hat Palestrina noch eine andere Zusammenstellung, in welcher der Bass vom Tenor nicht, wie normal, eine Quinte, sondern nur eine Terz absteht; und auch diese Zusammenstellung kommt in derselben Weise wie jene in vierfacher Gestalt vor. Ich werde diese als Nr. 5, 6, 7 u. 8 bezeichnen:

No. 5 No. 6. No. 7. No. 8.

S. Quinte. A. Terz. T. Terz. B.

Nr. 5 correspondirt also mit Nr. 1, Nr. 6 mit Nr. 2, Nr. 7 mit Nr. 3 und Nr. 4 mit Nr. 8, nur mit dem bereits angeführten Unterschiede, dass der Bass einen anderen Schlüssel erhalten hat, woraus folgt, dass Palestrina in diesen Stücken den Bass ziemlich hoch hinauf führt, wenigstens keine Ansprüche auf grosse Tiefe an denselben macht, wodurch sie für den A capella-Gesang höchst wirkungsvoll werden und mit zu den schönsten der Sammlung gehören. Ausser den bereits angeführten dreizehn Nummern gehören von den übrigen zweiundzwanzig dieser Schlüsselverbindung an. Da wir diese Zusammenstellung (oder besser, dieses Verhältniss des Basses zum Tenor) nicht gewohnt sind, so habe ich in meiner Ausgabe den Bass hiernach um eine Terz transponirt, so dass nun ein jeder, der sonst im Lesen von Gesangspartituren bewandert ist, auch diese Stücke ohne Schwierigkeit benutzen kann; um Irrungen zu vermeiden, habe ich hierbei stets diese Aenderung durch den Custos angegeben. Die hierher zählenden Motetten sind folgende: (Die daneben stehende Nummer giebt die Schlüsselanordnung nach dem vorstehenden Schema an.)

Nr. 1. *Dies sanctificatus illuxit*, s. Schlüsselanordnung Nr. 7.
2. *Lapidabant Stephanum*, ebenso.
3. *Valde honorandus est*, ebenso.
4. *Magnum haereditatis mysterium*, ebenso.
6. *Hodie beata virgo*, s. Schlüsselanordnung Nr. 8.
8. *Jesus junxit se discipulis suis*, ebenso.
9. *O rex gloriae*, ebenso.
10. *Loquebantur variis linguis*, ebenso.
14. *Tu es pastor ovium*, s. Schlüsselanordnung Nr. 7.
15. *Magnus sanctus Paulus*, ebenso.
16. *Surge propera amica mea*, ebenso.
18. *Beatus Laurentius*, s. Schlüsselanordnung Nr. 8.
19. *Quae est ista*, s. Schlüsselanordnung Nr. 7.
20. *Misso Herodes*, s. Schlüsselanordnung Nr. 8.
23. *Salvator mundi*, s. Schlüsselanordnung Nr. 7.
25. *Congratulamini mihi*, s. Schlüsselanordnung Nr. 5.
28. *Quam pulchri sunt*, s. Schlüsselanordnung Nr. 7.
30. *Isti sunt viri sancti*, ebenso.
31. *Hic est vere martyr*, ebenso.
33. *Iste est, qui ante Deum*, s. Schlüsselanordnung Nr. 6.
34. *Beatus vir*, s. Schlüsselanordnung Nr. 7.
35. *Veni sponsa Christi*, ebenso.

Die Schlüsselanordnung Nr. 6 kommt im vorliegenden ersten Buche der Motetten zufälligerweise nicht vor, wohl aber im zweiten, z. B. in der Motette *Ad te levavi oculos meos*. — Eine Bemerkung ist aber noch nöthig hinzuzufügen, nämlich die, dass wir bei jenen zuerst genannten mit Nr. 1, 2, 3 und 4 bezeichneten Schlüsselanordnungen, in welchen der Bass um eine Quinte tiefer als der Tenor zu stehen kommt, meist eine höhere Stimmung annehmen können (oder müssen), als bei den

zuletzt unter Nr. 5, 6, 7 und 8 angeführten. Ein Stück wie die Motette Nr. 27, *Doctor bonus*, würde hiernach etwa aus *D-dur* (nicht aus *C-dur*, wie es geschrieben steht) zu singen sein; in der ganzen Motette geht der Alt nicht ein einziges Mal über *g* hinaus, während sonst die Note über der fünften Linie des Systems ( ) nicht selten in dieser Stimme vorzukommen pflegt. Das bekannte *Sicut cervus desiderat*, welches im zweiten Buche der Motetten steht, und die Schlüsselanordnung Nr. 2 hat, pflegt man gewöhnlich aus *G-*, sehr oft auch aus *As-dur* zu singen.

Das sind die Grundsätze, nach denen ich bei der Spartirung der Palestrina'schen Motetten verfahren bin und von denen ich nur in Nr. 17 und in Nr. 7 abgewichen bin. In dem erstgenannten Stück, in Nr. 17, *In diebus illis*, ohne triftigen Grund, nur weil mich dasselbe besonders interessirte, und mir daran lag, es in eine Lage zu bringen, in welcher es jeder Chor bequem ausführen kann. Es steht ohne Vorzeichnung in den gewöhnlichen Schlüsseln (also Schlüsselanordnung Nr. 1), ich habe es um einen ganzen Ton in die Höhe gesetzt. In den folgenden Bänden soll eine solche Inconsequenz nicht wieder vorkommen. — Ferner bin ich in Nr. 7, *Ave Maria*, von den obigen Regeln abgewichen, weil wir hier eine sonst nicht gebräuchliche Schlüsselanordnung haben, nämlich:

S.
Terz.
A.
Terz.
T.
Quinte.
B.

Wie wir sehen, steht hier Sopran und Alt nicht um eine Quinte, sondern nur um eine Terz auseinander, d. h. wir haben hier einen auffallend tief notirten Sopran vor uns. Hier könnte man nun die drei unteren Stimmen stehen lassen und den Sopran in diesen Schlüssel setzen; dann wäre derselbe aber Takt 13 in eine unerreichbare Tiefe gekommen: . Bei genauerer Betrachtung des Umfanges der drei anderen Stimmen wird man aber bemerken, dass diese ebenfalls ungewöhnlich tief liegen. Es war daher das einzig zweckmässige, den Sopran, was die Stellung der Noten im Liniensystem betrifft, unberührt zu lassen und dagegen die drei unteren eine Terz hinaufzurücken. Es hat hierdurch keine von ihnen einen irgendwie unnatürlichen Umfang erhalten. Warum Palestrina hier indess diese abweichende Schlüsselanordnung getroffen hat, wird wohl niemand, ebenso wenig wie ich, zu beantworten wissen. *)

*) Im zweiten Buche der vierstimmigen Motetten kommen verschiedene Sätze vor, in denen in der That andere Stimmverbindungen als die gewöhnliche Sopran, Alt, Tenor und Bass angewandt sind, z. B. 1 Bass, 2 Tenöre und 1 Alt, — oder 1 Bass und 3 Tenöre, — oder 2 Bass und 2 Tenöre, — oder 2 Alt und 2 Soprane u. s. w., diese Stimmverbindungen haben natürlicherweise ihre besonderen Schlüsselanordnungen; über diese werde ich erst nach der Herausgabe des zweiten Buches sprechen.

(Schluss folgt.)

Die Literatur zu Beethoven's Jubiläum würde noch bedeutend zahlreicher geworden sein, wenn nicht schon fünf Monate lang die Musik der Kanonen die der Symphonien übertönt hätte. Trotzdem ist doch eine ganze Reihe von Publicationen zu verzeichnen, die wenigstens den Beweis liefern, dass wir selbst im furchtbarsten Kriege den Ruhm, ein eminent schreibseliges Volk zu sein, uns erhalten wollen.

An Büchern kam heraus: Beitrag zur Säcular-Feier des grossen deutschen Tondichters L. v. Beethoven von F. W. Evels, bei Wittmann's Nachfolger in Beethoven's Geburtsort Bonn erschienen (Pr. 10 Sgr.). Von La Mara: Ludw. v. Beethoven, biographische Skizze (Leipzig, Weissbach, Pr. 15 Sgr.). Von F. Jahn: Beethoven als Mensch und Künstler dargestellt (Elbing, Neumann-Hartmann's Verlag, Pr. 15 Sgr.). Von Rich. Wagner: Beethoven (Leipzig, Fritzsch, Pr. 15 Sgr.). Von W. Fricke: L. v. Beethoven, ein Lebensbild (Bielefeld). Von L. Nohl: Beethoven's Brevier (Leipzig, Günther). Ueber mehrere dieser Schriften wird die nächste Nummer unserer Zeitung einen eingehenderen Bericht bringen.

An Musikalien, welche direct zur Verherrlichung Beethoven's bestimmt sind, hat nur die Wagner-Liszt'sche Richtung Einiges hervorgebracht; wir nennen als die umfangreichsten Stücke eine Cantate von Liszt und eine Beethoven-Ouvertüre von dem Weimarschen Kapellmeister Lassen (letztere soeben bei J. Hainauer in Breslau erschienen, Partitur Pr. 2 Thlr.), welche beide in den Concerten der deutschen Tonkünstlerversammlung zu Weimar am 26. bis 29. Mai zur Aufführung kamen. Wenn es sich um die Feier eines künstlerischen Namens handelt, so hat die Gelegenheitsschrift ein weit ergiebigeres Feld, als die Gelegenheitsmusik; letztere hat daher, so oft sie auch schon bei derartigen Gelegenheiten mit herbei gezogen ist, noch kein einziges wahrhaft bedeutendes Tonwerk aufzuweisen. Die Musik muss grössere Dimensionen haben, muss weiter ausgreifen können, wenn sie etwas Grosses schaffen soll; die Grenzen einer Persönlichkeit, und sei es die hervorragendste, sind ihr zu eng. Eine sagenhafte, völlig unhistorische Musikpatronin, die heil. Cäcilia, begeistert sie zu den feurigsten Hymnen; aber alles, was den Gegenstand einer wirklich historischen Biographie bildet, lässt sie kalt, denn mit dem Biographen zu rivalisiren, ist nicht ihre Sache. Wer dies erwägt, der wird sich nicht wundern, dass derartige Gelegenheits-Compositionen gewöhnlich mit den Festreden und Toasten auf einer Stufe stehen und von gleicher Dauer sind.

Die Bilder hingegen haben ein günstigeres Feld. Die Verleger sind denn auch aller Orten ziemlich rührig gewesen, unsern Beethoven nach dem neuesten Geschmacke glänzend herauszuputzen, so dass er sich in moderner Gesellschaft überall dreist sehen lassen kann. Portraits und Büsten in jeder Grösse und zu jedem Preise kann man in allen Zeitungen und Musikläden ausgeboten finden, daneben auch sogenannte Gedenkblätter, d. h. phantastische Bilder-Compositionen über Beethoven'sche Werke und Lebensereignisse. Einige dieser Bildwerke sind recht gut, die meisten aber tragen den Stempel der Uebereilung und der Uebertreibung an der Stirn, was bei derartigen Gelegenheits-Erzeugnissen gewöhnlich der Fall ist. Dasjenige Bildwerk zu Ehren Beethoven's, welches hiervon vollständig frei ist, erschien bereits zu Ende des vorigen Jahres; es ist dieses die Prachtausgabe des Fidelio mit Zeichnungen von Moritz von Schwind (Leipzig, J. Rieter-Biedermann, Pr. 15 Thlr.). An den dort dargestellten, ebenso meisterhaft gezeichneten wie gestochenen Scenen hat man zwar, was die Art der Auffassung anlangt, auch allerlei auszusetzen gefunden. Aber dies kommt daher, dass es sich um ein musikalisch-theatralisches Werk handelt, bei welchem Jeder nach der besten erlebten Darstellung sich sein Ideal bildet. Das ist der Grund, weshalb Illustrationen zu Bühnenstücken so schwer allgemein befriedigen. Wer aber fähig ist, von individuellen Eindrücken zu abstrahiren, der wird an dem Prachtwerke einen grossen und dauernden Genuss haben. Diese schönste Jubiläumsgabe ist ein Buch für den Weihnachtstisch solcher Leute, die in der glücklichen Lage sind, reiche Gaben austheilen zu können.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Frankfurt a. M.** *W.* Da das zweite Museumsconcert am Todestage Mendelssohn's stattfand, brachte es zunächst drei Nummern dieses Meisters: die Symphonie in A-dur, die Arie aus dem Elias »Es ist genug«, gesungen von Herrn Stägemann aus Hannover, und das Violinconcert, vorgetragen von Herrn Singer aus Stuttgart. Der Erstere sang ferner noch Romanzen und Lieder von Brahms und Schumann — das »Ich grolle nicht« musste er wiederholen — und der Letztere spielte ein Concertstück von Paganini. Letzterem Werke sind einzelne Genialitäten nicht abzusprechen; wegen der öden Strecken, die dazwischen liegen, und der mangelhaften Form kann es im Ganzen nicht befriedigen. Die Solisten ernteten vielverdienten Beifall. Auch die Orchesterstücke, zu welchen noch Beethoven's Ouverture Op. 115 hinzuzuzählen ist, gingen lebendig und in gewohnter Feinheit. Diesen Eigenschaften danken wir es auch, dass die vierte Symphonie von Schumann, welche den dritten Abend eröffnete, sich bald hier einbürgern wird. Der Sängerin dieses Abends, Frl. Avé-Lallemant aus Lübeck, gelang es nicht, sich in hohem Grade die Gunst des Publikums zu erobern; ihr Vortrag durfte etwas belebter sein, auch zeigte sich ihre Stimme schwach für den grossen Raum. Sie sang eine Arie aus Jessonda und Lieder von Beethoven, Franz und Mendelssohn. Herr Kapellmeister Reinecke aus Leipzig trug sein Clavierconcert in Fis-moll vor, ferner kleine Stücke von Mendelssohn, Hiller und Schumann, auch dirigirte er zum Schlusse seine neue Festouverture. Dass Reinecke als Componist nicht wesentlich Neues bietet, ist ebenso bekannt, als dass er nichts Schlechtes macht. Seine Claviervorträge waren vorzüglich; wir hatten nicht einen Claviervirtuosen ersten Ranges, wohl aber einen ganzen, tüchtigen Musiker vor uns und die Zuhörerschaft war taktvoll genug, dies anzuerkennen und dem werthen Gaste die lebhafteste Sympathie zu bezeugen. — Unsere Quartettsoiréen sind in ein neues Stadium der Entwicklung getreten. Die Museumsgesellschaft hat dieselben übernommen und zu »Kammermusik-Abenden« umgestaltet, auch ihre Zahl von sechs auf acht erhöht. Für die Künstler ist dies jedenfalls besser; sie sind der Sorge um das Arrangement ledig und ihr Einkommen ist ihnen gesichert. Den Grundstock der Ausführenden bildet die bisherige Quartettgesellschaft, die Herren Hugo Heermann, Robert Becker, Ernst Welcker und Valentin Müller. Am ersten Abende, am 7. Nov., wirkten in dem Octett von Mendelssohn, Op. 20, noch die Herren Dietz, Rauch, Gottlober und Pohle mit. Das Quartett in D von Haydn, Op. 50 Nr. 6, eröffnete den Abend; hieran schloss sich, unter trefflicher Beihülfe des Herrn Kapellmeister Wallenstein, Beethoven's Claviertrio Op. 97 und jenes Octett machte den Beschluss. Der zweite Abend begann mit Mozart's Quartett in A, Nr. 5, und schloss mit demjenigen von Beethoven Op. 18 Nr. 4 in C-moll. Dazwischen wurde uns der seltene Genuss, die bedeutende Harfenspielerin, Fräul. Helene Heermann, die Schwester des Violinisten, in einer Sonate von Spohr, Op. 113 Es-dur, im Vereine mit ihrem Bruder zu bewundern. — Ein treffliches Concert war das erste des Cäcilienvereins: Josua von Händel. Vor Allem waren die Solisten zu rühmen. Fräulein Thomae als Achsah bewährte ihren guten Ruf aufs Neue; doch will ich nicht verschweigen, dass ich in der letzten Arie »O hätt' ich Jubal's Harf« jenen von Freude und Seligkeit übersprudelnden, jubelnden Vortrag ungern vermisste, mit welchem vor einiger Zeit Fräulein Lobitzky in einer Aufführung des Rühl'schen Vereins diese Perle unter den Arien (Doch wohl höchstens eine Zopf- und Manier-Perle? fragen Sie einmal die Herren Hiller und Hanslick. *D. Red.*) zur Geltung brachte. Fräulein Oppenheimer, die Altistin, erscheint uns in jedem folgenden Jahre fortgeschritten gegen das vorhergehende; für Partien, welche keine sehr grosse Lebendigkeit in Anspruch nehmen, wusste ich keine bessere Vertreterin. Eine solche sehr grosse Lebendigkeit entfaltete Josua, d. h. Herr Vogl aus München, und dazu einen solchen Glanz der Stimme, dass die Zuhörer zuweilen den Oratorien-Usus vergassen und in Applaus ausbrachen. Wenngleich ich dies bedauere — dieser Applaus hat für mich immer etwas Störendes — so muss ich denselben doch, wo sich Stimme und Schule so vereinigen, wie hier, entschuldigen. Ich hätte gewünscht, Hr. Vogl hätte sich hin und wieder etwas mehr geschont, die allzugrosse Leidenschaft stand unserm Helden nicht überall ganz gut. Herr Schulze aus Hamburg war als Kaleb ausgezeichnet; schöner kann seine letzte Arie nicht gesungen werden. Auch Chor und Orchester hielten sich sehr gut. Für den Gesammteindruck hätte ich einige Tempi etwas breiter gewünscht, so namentlich den Chor »Gethürmet stand des Jordan's Fluth« und den bekannten Siegeschor »Seht den Heldenjüngling nah'n«; desgleichen die Gavotte-Arie: »Wenn der Held nach Ruhme dürstet«. Abgesehen hiervon lag in der ganzen Aufführung Schwung und Begeisterung. (Schluss folgt.)

* **Hamburg.** *R.* Am 23. Nov. fand das erste diesjährige Concert der hiesigen Singakademie unter Leitung des Herrn v. Bernuth und zwar zum Besten der National-Invaliden-Stiftung im Sagebiel'schen Saale statt. Das Programm war ein recht interessantes, bot aber fast zu viel; es bestand aus dem dritten Act der Gluck'schen Armide und Paradies und Peri von Schumann. Das letztere Werk, wohl eine der schönsten Blüthen der Schumann'schen Muse, füllt einen Abend ganz für sich. Chor und Orchester hielten sich in dem Schumann'schen Stücke am besten, Gluck lag ihnen bedeutend ferner und der Chor ist nicht in allen Stimmen gleichmässig ausgebildet, daher gelegentlich manche Missstände zu Tage traten. Die Einsätze waren bestimmt und gut, aber meistens nur bei den Damen. In der Armide sangen die Damen Börner vom hiesigen Stadttheater, und Brandt von der Berliner Oper die Soli. Fräul. Börner kennen wir aus ihren Leistungen am hiesigen Theater als eine stimm- und talentbegabte fleissige Sängerin und löste sie auch ihre Aufgabe wie wir erwarteten. In Fräul. Brandt lernten wir eine Sängerin mit einer vollen, sehr umfangreichen Stimme kennen. Dieselbe sang den Hass in der Armide und die Altsoli in Paradies und Peri, und befriedigte uns namentlich in der Wiedergabe der Gluck'schen Scene; wenn einige Stimmen vielleicht tadeln möchten, dass sie in dieser Partie zu wenig berücksichtigt habe, dass sie im Saal und nicht auf der Bühne sänge, so möchten wir ihr keinen Vorwurf daraus machen; sie zeigte uns in der ruhigen Haltung, in der sie die Partie des Engels in dem Schumann'schen Stücke wiedergab, dass es nicht Manier, sondern überlegte Absicht war und für uns wenigstens richtige Auffassung derselben. Frau Wagner-Bollingrath aus Dresden sang die Peri, dieselbe war uns schon von früheren Leistungen auch in dieser Partie bekannt und bestätigte das über sie gefällte Urtheil, dass diese Dame in solchen Aufgaben wie die Peri namentlich sich vor zu übertriebenem Pathos und Ueberschwänglichkeit zu hüten hat. Herr Wolters aus Braunschweig, hier ein wohlbekannter und mit Recht gern gehörter Sänger, erfreute uns durch seine schönen, wohlgeschulten Mittel und das Verständniss, von dem seine Auffassung des Erzählers in der Schumann'schen Composition zeugte; namentlich seine deutliche Aussprache ist hervorzuheben und hätte den ungenannten Sängern der kleineren Partien zum Vorbild dienen sollen; denn von diesen Sängern wird wohl schwerlich einer im Saal verstanden sein. Der Sagebiel'sche Saal, in dem das Concert stattfand, zeigte sich im Klang wieder als unzureichend und lässt die Sehnsucht nach einer Musikhalle wieder recht lebhaft erwachen. Die Malerei hat eine pompöse Kunsthalle bekommen, der Architektur dient in Verbindung mit der Gottesverehrung der Bau der schönen Nicolaikirche, nur die populärste Kunst, die Musik, muss immer noch als Stiefkind in die Tanzlocale flüchten. Hoffen wir, dass der zu erwartende Friede uns auch ein eigenes Haus für unsere Kunst, die Musik, bringt. — Im Stadttheater gewährte eine Gastrolle des Frl. Brandt aus Berlin einen Genuss und bestätigte das günstige Urtheil, welches wir über diese Dame in dem oben besprochenen Concert gefällt haben und zeigte, dass ihr Spiel ihrem guten, echt dramatischen Gesange ebenbürtig ist und die Wirkung desselben noch erhöht. Wir bedauern lebhaft, dass sich die Erscheinung der Sängerin nur auf eine Darstellung und zwar in dem schrecklichen Troubadour von Verdi beschränkte und freuen uns zu vernehmen, dass sie in Begleitung des Tenoristen Niemann im Februar zu uns zurückkehren wird. Ein Zufall hatte überhaupt diese eine Vorstellung herbeigeführt: der Herr General-Intendant von Hülsen aus Berlin wünschte nämlich den Sänger Ucko als Troubadour zu hören und da Fräul. von Rigéno, die Vertreterin der Rolle der Azucena, erkrankt war, so ersuchte er Frl. Brandt, die Rolle für den Abend zu übernehmen. Herr Ucko liess nun auch alle ihm zu Gebote stehenden Stimmmittel los und brüllte seinen Part furchtbar, ja, um auch noch à la Wachtel ein hohes *c* mit der Brust *ff* befreien zu können, transponirte er seine Arie im dritten Act einen halben Ton tiefer. Es wird Ihnen diese Sache vielleicht unglaublich vorkommen, sie ist aber buchstäblich wahr. Am 25. trat eine Frl. Mille Roeder aus Berlin (wie wir hören, Tochter eines Theater-Agenten) in dem Rossini'schen Barbier von Sevilla auf, was wir hier nur mit Entrüstung verzeichnen können, denn die Dame besitzt weder eine Stimme, die für das Theater ausreicht, noch hat sie etwas gelernt; alle Coloraturen wurden verwischt und unrein heruntergehudelt, und das Ganze war ein Gesang, den man sich kaum in einem Café chantant gefallen lässt. Das Publikum war durch die hiesigen Blätter gehörig vorbereitet und wurde durch besondere Mittel wirksam unterstützt, so dass es einzelnen Zischern nicht gelang, ein dreimaliges Hervorrufen am Schluss der Oper zu verhindern.

Berichtigung.

In der Besprechung der Oper »Rose vom Libanon« Nr. 48 S. 380, Sp. 2, Z. 14 statt »singen« lies »siegen« (»Der Eroberer hat nun keine Lust mehr zu siegen« etc.).

ANZEIGER.

[202] Soeben erschienen im Verlage von **Robert Seitz** in Leipzig und Weimar:

Lieder mit Pianofortebegleitung.

Deurer, Ernst, „**All-Deutschland für immer**“, Hymne für eine Stimme. Pr. 5 Ngr.
Henschel, Georg, Op. 3. **Vier Lieder** aus dem Liebesliedercyklos von *G. v. d. Oder*, für eine Bariton- oder Altstimme mit Begleitung des Pianoforte. 15 Ngr.
Hölzel, Gustav, Op. 139. **Aennchen im Garten,** für Sopran mit Pianofortebegleitung. 15 Ngr.
—— Op. 159. Dasselbe für Alt mit Pianofortebegleitung. 15 Ngr.
—— Op. 161. **Die Quelle,** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 10 Ngr.
Viardot-Garcia, Pauline, „**Das ist ein schlechtes Wetter**“, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 10 Ngr.
—— **Der Gärtner,** für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 10 Ngr.
—— **In der Frühe,** für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 10 Ngr.
—— **Nixe Binsefuss,** für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 10 Ngr.
—— **Räthsel,** für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 10 Ngr.
Weidt, Heinrich, Op. 73. „**Du schauet mich mild und freundlich an**“, Lied für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 10 Ngr.
—— Op. 94. „**Blau lacht der Himmel nieder**“, Lied für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 10 Ngr.

Ferner **für Männerchor:**

Deurer, Ernst, „**All-Deutschland für immer**“, Hymne für Männerchor. Partitur und Stimmen 10 Ngr.

Richard Wagner's Festgabe zu Beethoven's Secularfeier.

[203]

Im Verlage von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien soeben

Beethoven.

Von

Richard Wagner.

Preis 15 Ngr.

☞ Bestellungen auf diese interessante Schrift werden durch jede Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung ausgeführt.

---

[204] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

AVE MARIA

für

Sopran-Solo und weiblichen Chor

aus der unvollendeten Oper:

„Loreley“

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 98. Nr. 2.

Nr. 27[b] der nachgelassenen Werke.

Partitur Pr. 15 Ngr. **Clavierauszug** 15 Ngr.
Orchesterstimmen 15 Ngr. **Chorstimmen:** Sopran I, II à 1½ Ngr.

---

[205]

H. Pohle

Musikalien-Verlags-Geschäft

Hamburg.

---

[206] Im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

sind erschienen.

Christnacht

Cantate

von

Aug. v. Platen

für Solostimmen und Chor

mit Begleitung des Pianoforte

componirt

von

Ferd. Hiller.

Op. 79.

Für Orchester instrumentirt

von

Eugen Petzold.

Partitur 2 Thlr. 13 Ngr. Clavier-Auszug 1 Thlr. 12½ Ngr.
Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Solo-Singstimmen 7½ Ngr.
Chorstimmen: Sopran 5 Ngr., Alt I und II à 2½ Ngr., Tenor I u. II, Bass I und II à 5 Ngr.

Weihnachts-Cantate

zur Festfeier

auf Gymnasien, Seminarien, Real- und höheren Bürger-Schulen

für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte

componirt

von

Theodor Rode.

Op. 30.

Clavier-Ausz. u. Stimmen 1 Thlr. 7½ Ngr. Stimmen einzeln à 2½ Ngr.

---

[207] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschien:

Portrait

von

Ludwig van Beethoven

in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach.* Gross Royal-Format. Preis 22½ Sgr.

Dieses Portrait entstand durch Ueberarbeitung der besten früheren Vorlagen, unter besonderer Benutzung der bei Lebzeiten des Meisters abgenommenen Gesichtsmaske; es sei hierdurch allen Verehrern des grossen Meisters bestens empfohlen.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 14. December 1870. **Nr. 50.** V. Jahrgang.

Schriften zu Beethoven's Jubiläum.

H. D. Der hundertjährige Geburtstag Beethoven's bringt, wie zu erwarten war, manche seinem Andenken gewidmete Versuche; leider sind die meisten derselben, soweit sie uns zu Gesicht gekommen sind, mehr wohlgemeint als wirklich bedeutungsvoll, und documentiren mehr den lebhaften Wunsch ihrer Verfasser, dem grossen Manne ihre Huldigung vor der Oeffentlichkeit darzubringen, als die wirkliche Befähigung, Neues oder Abschliessendes über ihn zu bieten. Als wir 1856 den hundertjährigen Geburtstag Mozart's feierten, begrüsste uns als edelste Gabe die Biographie Otto Jahn's. Des unvergesslichen Mannes Wunsch war es, gleicherweise das Beethovenjubiläum mit der schönsten Gabe zu schmücken, die ihm zu Theil werden konnte; es war ihm nicht beschieden den Tag zu erleben. In seinem Sinne und mit der gleichen Strenge und Emsigkeit der Forschung arbeitet seit langer Zeit A. W. Thayer zur Bewahrung des Gedächtnisses an Beethoven's Erdenwallen; persönliche Gründe mancherlei Art haben es bisher nicht gestattet, die Fortsetzung des ersten Bandes zu bringen, wenngleich es dem Uebersetzer wohl gestattet sein wird auszusprechen, dass der zweite Band nahezu vollendet ist. Während nun der urkundliche Boden einer Lebensbeschreibung zum grössten Theile noch so wenig festgegründet ist, während manche der verbreitetsten Erzählungen theils in ihrer Datirung, theils sogar in ihrem Bestande selbst als im höchsten Grade unsicher erscheinen müssen, verschmähen es die eifrigen Verehrer doch nicht, auf diesem schwankenden Boden sich wacker zu tummeln und der musikalischen Welt von dem grossen Manne Dinge zu erzählen, die ihr entweder längst und oft erzählt sind oder über deren Zweifelhaftigkeit sie selbst bei gelegentlicher Aufklärung staunen werden. Man wird denselben die Freude des Daseins um so weniger verkümmern wollen, als ja auch sie die Verehrung des Meisters in Kreisen begründen und vermehren helfen, in welche die Arbeit des eingehenden Forschers leider oft nicht dringt; jedoch kann es nicht überflüssig sein, den Standpunkt der Wissenschaft ihnen gegenüber mit Deutlichkeit zu bezeichnen, damit niemand bei ihnen zu finden erwarte, was sie zu bieten weder die Absicht noch das Vermögen haben. Ja wenn man sufrichtig sein will, und einige Vorstellung von den Schwierigkeiten biographischer Untersuchung und der Wichtigkeit der einfachen Geltung der Wahrheit auf diesem wie auf allen Gebieten in sich fühlt, so wird man doch die allzu geschäftige Thätigkeit auf diesem Gebiete beklagen müssen. Der irrigen Vorstellungen über unsere Meister und namentlich über Beethoven sind immer noch gar viele verbreitet, und mit Aufwendung aller erdenklichen Mühe sucht die wissenschaftliche Forschung die Nebel allmälig zu zerstreuen und die einfache Wahrheit in ihr Licht zu setzen; wie wenig kann sie es billigenswerth finden, dass die Frucht ihrer Mühe in ihrem Erfolge bei den Lesenden immer wieder in Frage gestellt wird durch die unzeitige Geschäftigkeit solcher, die den Beruf zu fühlen meinen, aus Verehrern Beethoven's Schriftsteller über Beethoven zu werden und dadurch nur dazu beitragen, eingewurzelte Irrthümer, deren Entfernung man endlich hoffte, immer wieder von Neuem zu wiederholen. Wahrlich, unsere Tonheroen, im Leben vielfach hart mitgenommen und getäuscht, sollen es auch im Tode noch nicht leicht haben.

Da begegnet uns denn zunächst ein Schriftchen unter dem Titel:

Ludwig van Beethoven, ein Lebensbild, entworfen von **W. Fricke.** Bielefeld 1870.

Der Verfasser dieser, mit einem nicht guten Titelbilde versehenen Schrift über den Meister will nicht seine actenmässige Darstellung und Aufzählung einzelner Thatsachen, sondern sein Bild seines Werdens und Leidens geben. Zu diesem Zwecke hat er sich das Material aus den zugänglichen Darstellungen ohne Unterscheidung der zuverlässigen und schlechteren zusammengestellt und in Abschnitte getheilt, deren jedem er einen poetischen Spruch voranstellt. In die nicht sehr natürliche und geschmackvolle Darstellung mischt er mehrfach bekannte Briefe und Documente ein, versucht dann auch eine musikalische Beurtheilung, die aber nur in dilettantischen Phrasen sich ergeht und durch hohe Worte den Eindruck wiederzugeben sucht. Die Schrift hat die Berechtigung ihrer Existenz eben nur darin, dass sie sich an ein Publikum wendet, welches der tieferen künstlerisch-wissenschaftlichen Betrachtung, die der Mehrzahl heute geläufig ist, noch völlig fern steht. Am Schlusse steht ein nach Gattungen geordnetes Verzeichniss der Werke Beethoven's.

Eine zweite Schrift hat das Unglück, durch den Namen ihres Verfassers noch mehr zu strenger Vergleichung aufzufordern:

Ludwig van Beethoven als Mensch und Künstler, von **C. F. Jahn.** Elbing 1870.

Als Berechtigung zu seinem schriftstellerischen Auftreten kann der Verfasser nur den Enthusiasmus anführen, mit welchem er selbst Beethoven'sche Werke von früh auf gehört und selbst gespielt habe. Wahrlich ein seltener Mann! Und diese musikalische Vorbereitung scheint ihm allerdings noch wichtiger gewesen zu sein, als die eigentlich biographische, welche bei ihm noch nicht einmal das erreicht, was der vorher genannte geleistet. Nach Schindler und Wegeler (Thayer's 1. Band ist ihm nicht bekannt) erzählt er in oberflächlicher Weise das Leben Beethoven's und ist auch bei ihrer Benutzung noch den handgreiflichsten Irrthümern ausgesetzt, wie er z. B. Beethoven 1786 in Begleitung Waldstein's von Bonn nach Wien reisen lässt. Dann werden aus Kritikern (wie Am. Wendt, Elterlein) Aussprüche abgedruckt und am Schlusse das Programm R. Wagner's zur neunten Symphonie als Beilage beigegeben, sowie ein Verzeichniss der Werke, wobei ihm doch das nicht genannte Thayer'sche Verzeichniss Dienste gethan zu haben scheint; im übrigen, wie die ganze Schrift, ohne jeden selbständigen Werth. —

Wie dürfte nun aber unter der Zahl der Beethoven-Autoren dieses Jahres der fehlen, der schon seit Jahren sich mit stets neuer Betriebsamkeit als den wahren Beethoven-Apostel gerirt und dem Meister den unvergleichlichen Ruhm zu vindiciren strebt — dass er der einzige würdige Vorläufer Richard Wagner's sei? Vor uns liegt ein zierliches Bändchen mit gepresster Einbanddecke und in Goldschnitt; nachdem wir es zuerst aus seinem Gehäuse sorglich herausgenommen und vorsichtig aufgeschlagen haben, finden wir auf dem Titel:

Beethoven's Brevier. Sammlung der von ihm selbst ausgezogenen oder angemerkten Stellen aus Dichtern und Schriftstellern alter und neuer Zeit. Nebst einer Darstellung von Beethoven's geistiger Entwicklung herausgegeben von **Ludwig Nohl.** Leipzig, Günther 1870.

Aus den Notizen über Beethoven's kleine Bibliothek und anderen Mittheilungen war bekannt, dass seine Belesenheit in der Literatur zwar keine ausgedehnte war — wie hätte er dazu auch die Zeit finden sollen? dass er aber gewisse Lieblingsschriften oft und gern las und die auf seine Person und seine Bestrebungen anwendbaren Stellen in denselben anzustreichen, theilweise sich auszuschreiben liebte. Keine Frage, dass Beethoven's Anschauungen durch Kenntniss dieser Stellen neue Erläuterungen erhalten, und dass der Biograph sie bei seiner Charakterschilderung zu berücksichtigen hat; es darf nur bezweifelt werden, ob es die Mühe lohnt, alle diese Stellen detaillirt abzudrucken, wo man denn ganze Scenen aus Shakespeare, ganze Goethe'sche Gedichte einfach wiederzugeben hat, und ob man eine solche Zusammenstellung wie ein fertiges Glaubensbekenntniss zu betrachten das Recht habe. Ausserdem fürchten wir, ob die Biographen das Zutrauen zu dieser Zusammenstellung Nohl's haben werden, um erforderlichen Falls von einer neuen sorgfältigen Durchforschung dieses Materials abzustehen. Nohl begleitet das Verzeichniss mit Anmerkungen, welche die Bezüge der excerpirten Stellen auf des Meisters Leben erläutern sollen, und schickt dem Ganzen einen längeren, bereits früher in der Augsburger Allgemeinen Zeitung veröffentlichten Aufsatz über »Beethoven's geistige Entwicklung« voraus; eine Darstellung derselben, meint er, sei bisher noch nicht versucht worden. Freilich ist bisher niemand auf den Gedanken gekommen, die geistige Entwicklung eines Künstlers in dieser Weise loszutrennen von der künstlerischen, für welche letztere wiederum Nohl bisher nichts irgendwie Brauchbares beigebracht hat. Man muss eben festhalten, dass diese ganze Anschauung des Verfassers, für den ehemals Beethoven, ja noch früher Mozart den Höhepunkt der musikalischen Entwicklung darstellte, nur aus seiner gegenwärtigen Anbetung Richard Wagner's sich erklärt. Denn was soll es anders heissen, wenn er in den meisten Beethoven'schen Werken das Walten einer poetischen Idee nicht findet, da derselben die »musikalisch-architektonische Setzkunst« im Wege gestanden habe, und nur in einer kleinen Anzahl von Werken, in denen Beethoven »die Formen Formen sein liess«, das höhere Gesetz des freien Gedankens erkennen will. In diesen zeige sich denn seine geschichtliche Stellung, vermöge deren er zuerst dunkel ahnte, was ein grösserer Nachfolger aussprechen sollte. »Denn mag er (S. XIII) über die poetische Idee nicht hinauf zum dichterischen Gedanken und überhaupt nicht über das Fühlen der Musik zur Klarheit des Denkens in Wort und Poesie gestiegen sein — mag selbst die neunte Symphonie — erst den Anlauf zu dieser Erlösung seiner wortlosen Kunst in die freie Thätigkeit des Geistes — bedeuten, die den Stolz unserer Tage ausmacht« —, so fühle doch jeder, dass sich hier schon eine neue Welt ankündige.

Ueber die Stufen der geistigen Entwicklung Beethoven's, die Nohl bis zu diesem zweifelhaften Endpunkte hin statuirt, die von den Werken u. a. durch die Cmoll-Symphonie, die Pastoralsymphonie, die grosse Messe, die neunte Symphonie bezeichnet seien, können wir hier hinweggehen; bemerkt sei, dass er besonders ausführlich das religiöse Element in Beethoven bespricht, dessen Betrachtung allerdings für den Biographen von besonderer Wichtigkeit ist. — Interessant ist am Schlusse Nohl's Appellation an die deutsche Nation, ihn doch zum Behufe der Vollendung seiner Biographie unterstützen zu wollen, die seine Lebensaufgabe sei, und zu welcher das Material so weit verstreut sei; falls seine bisherigen Leistungen das Vertrauen erweckt haben, »dass hier ein factischer Beruf waltet und in der That der würdige Biograph Beethoven's vorhanden ist«, möge man ihm allerseits beistehen, die Hindernisse bei Vollendung seines Werkes überwinden zu können. Es ist in der That mehr als naiv, dass Ludwig Nohl bald nach Otto Jahn's Hinscheiden, dessen Worte in der Vorrede der zweiten Auflage des Mozart er doch ohne Zweifel gelesen hat, sich der Welt als den würdigen Biographen Beethoven's präsentirt. Gewiss, G. Nottebohm und Alex. Thayer werden nichts eiligeres zu thun haben, als seiner Feder die Resultate ihrer Nachforschungen ohne weiteres zu überweisen.

Gegen unseren Willen sind wir etwas ausführlicher gewesen, um die Leser über das hier Gebotene ins Klare zu setzen. Noch eine Jubiläumsschrift über Beethoven liegt uns vor:

Aus Beethoven's Briefen. Zur Charakteristik des Meisters. Von Dr. **Joseph Schlüter.** Leipzig 1870.

Wenngleich nüchterner angelegt und von subjectiven Beimischungen freier, als Nohl zu schreiben pflegt, und daher dem grossen Publikum, für welches sie bestimmt ist, ohne Zweifel geniessbarer, beruht doch auch diese Schrift auf Voraussetzungen, deren Berechtigung wir nicht zugeben können. Erstens halten wir die Ansicht für unrichtig, als wären die nun einmal vorhandenen Briefsammlungen und die bisherigen biographischen Arbeiten nur für einen engen Kreis gelehrter Kenner bestimmt; wir

glauben und vertrauen vielmehr, dass jeder, der aus Interesse an den Schöpfungen eines Meisters sich über dessen menschliche Eigenschaften näher unterrichten will, an die rechten Quellen geben wird. Ferner durfte es dem Verfasser, der nicht zum Erstenmale als musikalischer Schriftsteller auftritt, nicht unbekannt sein, wie unvollständig das bisher veröffentlichte Material über Beethoven und namentlich dessen spätere Zeit noch immer ist, und dass namentlich noch eine grosse Anzahl von Briefen und anderen unbekannten Actenstücken der Bearbeitung von berufener Hand wartet; wesshalb es einem wissenschaftlichen Manne allerdings Bedenken erregen durfte, auf Grund mangelhaften Materials eine populäre Schilderung anfertigen zu wollen, in welcher erhebliche Irrthümer kaum vermeidlich sind. Endlich wird gerade bei Beethoven's Charakteristik den brieflichen Aeusserungen desselben ein vergleichsweise weit geringerer Werth beigelegt werden müssen, als bei den meisten anderen Componisten, da er bekanntlich keineswegs ein eifriger Briefschreiber war, und ein Charakterbild, nur auf diese Aeusserungen gerichtet, nothwendig einseitig und unvollständig bleiben muss.

Der Verfasser hat die auszüglichen Mittheilungen aus Beethoven's Briefen, die er verschiedentlich durch Anmerkungen erläutert, nach drei Gesichtspunkten: Freundschaft, Liebe und Leid, Kunst und Leben getheilt und giebt als Anhang unter der Ueberschrift »Bei Beethovens« die etwas bearbeiteten Fischer'schen Mittheilungen über Beethoven's Kindheit, welche in der Uebersetzung des Thayer'schen Beethoven als Anhang mitgetheilt sind. Wo er sich selbständig äussert, zeigt er gesunde Anschauung und warme Begeisterung; Neues bietet er nirgends.

Führen wir noch an, dass die Schrift Elterlein's über Beethoven's Symphonien in einer neuen, theilweise umgearbeiteten Auflage vorliegt, und dass die »neuen Bilder« von L. Nohl (München 1870) zwei Aufsätze über Beethoven enthalten (»Zwei Hauptgönner Beethoven's«, »Beethoven und das Musikdrama«), so glauben wir namhaft gemacht zu haben, was für jetzt über diesen Meister Neues vorliegt. *)

*) Während der Correctur lesen wir die Anzeige der Schrift R. Wagner's über Beethoven. Wir behalten uns vor, auf dieselbe, so wie auf etwaige andere Publicationen zurückzukommen.

Die Schlüssel im ersten Buche der vierstimmigen Motetten von Palestrina.

Von H. Bellermann.

(Schluss.)

So viel über die von mir gemachten Schlüssel-Aenderungen. Ich, für meine eigene Person, würde am liebsten ohne Ausnahme die alten Schlüssel, auch die der Chiavette, in der zu bewerkstelligenden Ausgabe des Palestrina stehen gelassen und die modernen Transpositionen nur daver angedeutet haben; doch scheint mir die Sache im Grunde gleichgiltig und unwesentlich, so dass ich ohne Bedenken dem Wunsche meines Freundes Chrysander gefolgt bin. Jetzt haben die Partituren wenigstens eine für jeden mit Gesangsmusik vertrauten Musiker bequem lesbare Gestalt. Und so denke ich, dass die hier befolgten Grundsätze immerhin bis jetzt die richtigsten und zweckmässigsten sind, weil hierbei niemals das Verhältniss der Stimmen zu einander aus dem Auge gelassen ist. Was nützt die Beibehaltung der Tonhöhe, (die doch bei den älteren Componisten keine absolute, wie bei uns, war) wenn wir durch Aenderung einzelner Schlüssel, (also dieses [Schlüssel] in [Schlüssel], und ferner dieses [Schlüssel] in [Schlüssel] wie Herr Adolf Thürlings vorschlägt) ganz verschrobene Partituren erhalten, die schon untransponirt kaum zu lesen sind und nun überdies noch vom Dirigenten um eine oder mehrere Stufen transponirt werden müssen. Man betrachte nur die folgenden Partituren-Schemata, von denen wir die beiden ersten Nr. 1 und 2 vielfach von Commer und Proske angewendet finden. Nr. 3 ist die Schlüsselanordnung der alten bei Kühnel in Leipzig erschienenen *Musica sacra*:



Da nun hier einmal die Schlüsselfrage angeregt ist, so kann ich nicht umhin, über die Anordnung unserer Gesangschlüssel überhaupt noch ein Wort zu sprechen. Es veranlasst mich namentlich dazu, dass man von so vielen Seiten darauf dringt, moderne und alte Partituren nur im Bass- und Violinschlüssel (in den beiden Schlüsseln, die unsern Clavierspielern geläufig sind) herauszugeben. Wenn moderne Musiker theils aus Rücksicht auf Verleger und Publikum, theils aus Bequemlichkeit, theils aus Unwissenheit solche Partituren ihrer eigenen Compositionen anfertigen, wobei sie sogar den Tenor in den um eine Octave tiefer zu lesenden Violinschlüssel setzen, so mögen sie es immerhin thun, das geht mich nichts an; — bedenklich ist es aber, wenn eine Zeitschrift, welche ausgesprochenermaassen der Musik-Geschichtsforschung zu dienen vorgiebt, in derselben Weise über diesen Punkt sich auslässt. — S. die »Monatshefte für Musikgeschichte« (1870 S. 191 und 192). Herr Rob. Eitner sagt daselbst, dass man in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts die transponirten Schlüssel (die Chiavette) nicht mehr angewendet habe und führt dann so fort: »Wir sehen daraus, dass zu Reincke's Zeit der Ge»brauch der Transpositionsschlüssel nicht mehr Sitte war und »die bekannten vier Schlüssel als ausreichend erkannt wurden«. [Ganz natürlich! weil sich allmälig ein Kammerton oder Gabelton festgestellt hatte, und man anfing in den transponirten Tonarten zu schreiben.] »Wenden wir dies nun auf unsere »Zeit an, so gelangen wir zu dem Resultate, dass nur zwei der »früheren Schlüssel noch im gewöhnlichen Gebrauch sind und »die aussergewöhnliche Anwendung veralteter Schlüssel und »besonders veralteter Schlüsselzusammenstellungen unter die »Kategorie von Gelehrtenkrämerei fällt, die Keinem etwas nützt, »sondern der Sache selbst nur schadet. Im heutigen theore»tischen und praktischen Musik-Unterricht werden, mit sehr »wenigen Ausnahmen und dann nur beiläufig, die beiden »Schlüssel: Violin- und Bassschlüssel gelehrt, geübt und die »Beispiele darin notirt. Ein gewissenhafter Lehrer lässt seinen »Schüler zwar auch in den alten Schlüsseln zeitweise arbeiten, »doch geschieht dies eben nur als hergebrachtes Pensum, nicht »als unumgängliche Nothwendigkeit. (Ausnahmen hiervon

»machen in dem grossen Berlin, welches mehrere hundert Mu»siklehrer beschäftigt, Prof. Ed. Grell und Prof. Heinr. Bellermann, bei beiden Herren wird nur in den alten Schlüsseln »gearbeitet, nämlich im Discant-, Alt-, Tenor- und Bassschlüs»sel, wohl zu merken aber nie in den Transpositionsschlüsseln); »was ist die Feige? dass in Berlin sich nicht 30 Männer befin»den, die geläufig die alten Schlüssel lesen können.« [Hr. Eitner scheint diese Männer gezählt zu haben; es ist schade, dass er nicht angiebt, ob er selbst zu den dreissigen oder zu der Legion der anderen gehört. Herr Eitner schliesst hieraus:] »Wie »es in anderen Städten aussieht, lässt sich leicht darnach er»messen. Ich habe Schüler des Herrn Prof. Grell gekannt, die »ihre Arbeiten zu Hause im Violin- und Bassschlüssel schrie»ben und sie dann mechanisch in die alten Schlüssel transpo»nirten, ohne je eine Uebung im Lesen derselben zu erlangen.« [Solche Schüler würde ich an Herrn Eitner's Stelle nicht mit dem Ehren-Namen Schüler, sondern einfach als dumme Schuljungen bezeichnen, welche noch in dem kindlichen Wahne leben, dass sie ihre Arbeiten zum Nutzen des Lehrers anfertigen. Vor allen Dingen ist aber nicht einzusehen, weshalb solche Schuljungen einen so streng wissenschaftlichen, gründlichen und allein auf die Sache gerichteten Unterricht, wie den des Prof. Grell, besuchen, von dem sie wahrlich keinen sogenannten äusseren Nutzen ziehen können.] »Wer also unter »den obwaltenden Verhältnissen noch den Muth hat, in den »alten Schlüsseln Werke heranszugehen, der kann sich getrost »unter die Märtyrer [!] des neunzehnten Jahrhunderts rech»nen; es frägt sich nur, ob er als solcher auch die gewünschte »Anerkennung finden wird.« [Also um die gewünschte Anerkennung handelt es sich?! und weshalb? um Einigen, welche ein gründliches und in seinen Anfängen schwieriges Studium scheuen, durch eine Eselsbrücke einen bequemeren Weg zu bereiten!] »Meine Ansicht ist also, und ich stehe unter »den Männern vom Fache nicht vereinzelt da, dass wir uns der »Zeit fügen müssen und die alten Schlüssel gleich veralteten »Kleidungsstücken (welche auch an sich ganz vortrefflich sein »können) bei Seite legen und nur den Violin- und Bass-Schlüs»sel, [das sind ja die beiden, welche zum Clavier- oder besser Piano-Forte-Spiel nöthig sind,] »anwenden müssen. Man sollte »meinen, dass es gar nicht so vieler Worte bedürfe, um zu be»weisen, dass die Composition ganz dieselbe bleibe, ob in den »oder den Schlüsseln notirt, und doch ist die Einbildung so »stark, dass es Musikgelehrte giebt, die einen Gesang in mo»dernen Schlüsseln geschrieben, gar nicht der Mühe werth hal»ten anzusehen, sondern rundweg erklären, sie können ihn in »den modernen Schlüsseln nicht lesen?!«

Die folgende Notenreihe ist hiernach der Anfang einer Palestrina'schen Motette in Partitur, wie sie ein Herausgeber, »welcher sich der Zeit hat fügen müssen« gestalten würde:



Gegen die obigen von Herrn Eitner zum Besten schwachsinniger Musiker gegebenen wohlgemeinten Rathschläge ist aber vor allen Dingen einzuwenden, dass es aus dem Grunde höchste Pflicht des Musiklehrers ist, den Schüler, der die Gesangcompositionen, das Alpha und Omega der Musik, erlernen will, in den alten Schlüsseln zu unterrichten, weil er allein hierdurch eine klare und deutliche Vorstellung von dem Ambitus der verschiedenen Stimmen bekommen kann, — ganz abgesehen von dem nicht hoch genug anzuschlagenden Vortheil, dass er nebenbei wie von selbst im Partituren-Lesen erstarkt. Wenn es in Berlin nach genauer Zählung des Herrn Rob. Eitner nur dreissig Männer giebt, welche letzteres verstehen, dann giebt es in dem grossen Berlin überhaupt nur dreissig Musiker, welche die ersten Elemente ihrer Kunst hinter sich haben. Noch wichtiger als das Partituren-Lesen aber ist, wie ich bereits gesagt, dass der Gesangscomponist stets den Umfang der verschiedenen Singstimmen vor Augen hat, und dieser Umfang wird durch nichts besser repräsentirt, als durch die für die Stimmen bestimmten Liniensysteme mit den ihnen eigenthümlichen Schlüsseln. Nun betrachte man aber im Vergleich mit guten classischen Vocalcompositionen die Gesangstücke (Chöre, Quartette und selbst Einzelgesänge) unserer heutigen Violinschlüssel-Componisten, wo wir den allergrössten Unsicherheiten begegnen: da wird der Alt in unerreichbare Lagen, bis zum zweigestrichenen e und *f* hinaufgeschickt, während der Bass in die tiefsten Tiefen hinabsteigen muss u. dergl. m., und dann wundern sich diese Herren, dass ihre Werke eine Quälerei für die Sänger sind und nicht klingen wollen, — wenn sie überhaupt noch eine Empfindung für Wohllaut haben und nicht grossprecherisch behaupten, die wunderbaren Missklänge seien der Ausdruck ihrer Idee. Wie richtig ist der Ausspruch Friedr. von Raumer's im 4. Bande seines Handbuches zur Litteraturgeschichte, wenn er sagt: »Wer an dem sinnlich Schönen keine unmittelbare Freude hat, wird nie ein tüchtiger Maler oder Bildhauer; wem lebendige Personen nicht höher stehen, als davon abgezogene Begriffe, nie ein Dichter ersten Ranges«. Dasselbe gilt natürlich auch von der Musik. Wer Musik macht, ohne an dem Wohllaut der menschlichen Stimme und der wohllautenden Verbindung mehrerer solcher seine Freude zu haben, wird nie ein wirklicher Musiker werden, denn die Schönheit ist die erste Bedingung der Kunst überhaupt. Durch die Anwendung der Violinschlüssel-Partituren — (namentlich von Schülern, die noch nichts gelernt haben, und hierher sind auch alle Musiker zu rechnen, welche nicht fortwährend Gelegenheit haben, menschliche Stimmen zu hören und zu beobachten) — geht der Sinn für ein richtiges Verhältniss der Stimmen zu einander verloren; und gerade durch die Beobachtung dieses richtigen Verhältnisses wird Wohllaut und Schönheit im mehrstimmigen Gesange erzielt. Die Gesangsschlüssel haben somit wohl etwas mehr Werth als veraltete Kleidungsstücke, die man ohne weiteres nach Belieben mit neueren vertauschen kann. Dass Herr Eitner von solchen Dingen keine Ahnung hat und gernicht einmal fähig ist, selbständig sich ein richtiges Urtheil über eine mehrstimmige Vocalcomposition zu verschaffen, hat er ja selbst öffentlich ausgesprochen, so dass er mir in diesem Punkte nichts übelnehmen kann. In Nr. 51 der Bote & Bock'schen (Neuen Berliner) Musikzeitung vom J. 1868 bespricht er Hermann Putsch's achtstimmig componirten 42. Psalm; nach einigen allgemeineren Phrasen kommt er schliesslich zu dem eines echten Kritikers würdigen Ausspruch: »Wenn der Satz [des Herrn Putsch] eben so klingt, wie er aussieht, so erkläre ich ihn für ein kleines Meisterstück«. Diese Offenheit ist rührend! ein Kritikus, der selbst gesteht, dass er nicht im Stande ist, aus einer ihm in vollständiger Partitur vorliegenden Musik sich eine Vorstellung davon zu machen, wie dieselbe klingt!! Gern verzeih ich ihm daher, wenn er (s. a. O. S. 196) bei Besprechung der neuesten Ausgabe »geistlicher und welt-

licher Lieder für drei, vier, fünf und sechs Stimmen aus dem 16. und 17. Jahrhundert« von Franz Commer die in den Jac. Regnart'schen dreistimmigen Sätzen vorkommenden Quintenfolgen als »herrlichst« bezeichnet und die naive Frage hinzufügt: »Wo werden da die Quintentheorien des Herrn Prof. Bellermann bleiben?« Hier folgen einige dieser »herrlichsten« Quintengänge S. 64 und 66:

No. 26. (Anfang.)

(Sic!)

No. 27. (Anfang.)

Aus No. 28.

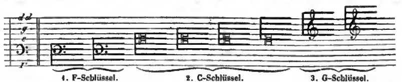
Herr Eitner zieht natürlich diese und die anderen Sätze des Regnart den wohlklingenden und correcten (in Herrn Eitner's Augen »im Ausdrucke trockenen«) Liedern des Orlandus Lassus vor; in seiner Unschuld weiss er nicht, dass die »herrlichsten« Quintengänge des Regnart genau so klingen, wie sie aussehen.

Nun kommt aber noch ein zweiter Umstand hinzu, durch welchen die Violinschlüssel-Partituren noch verwerflicher werden, nämlich der, dass die beiden (Violin- und Bass-) Schlüssel nicht einmal bei der grössten Willkür, die man mit dem Stimmen-Umfange treiben mag, für die Gesangspartitur ausreichen, und man desshalb zu dem ganz unsinnigen und verwirrenden Mittel greifen muss, eine der Stimmen (nämlich den Tenor) um eine Octave höher zu schreiben, als er gelesen werden soll. Dies soll uns schliesslich zu einer kurzen Betrachtung der Erfindung und frühesten Anwendung unseres Liniensystems führen.

Schon zu Huchald's und Guido's Zeiten wurden verschiedene Versuche gemacht, eine Notation zu erfinden, in welcher auf zweckmässige Weise das Fallen und Steigen der Melodie dem Auge sichtbar dargestellt würde. Hucbald schichtete z. B. die zu singenden Textsylben in die Zwischenräume paralleler Linien, welchen er dann die Zeichen seiner sogenannten Dasian-Notation als Schlüssel vorsetzte. (Vergl. meinen Artikel über die Hucbald'schen Notationen in Nr. 37 dieser Zeitung vom Jahre 1868.) — Guido schrieb dagegen bisweilen die gregorianischen Buchstaben steigend und fallend in dieser Weise: $_{D}{}^{E}{}^{F}{}^{F}{}_{D}{}^{E}{}^{G}{}_{C}{}_{D}{}^{E}$ u. s. w., und ferner zog er, um die Neumen mit grösserer Genauigkeit schreiben zu können, einige bisweilen bunt gefärbte Linien für einzelne Töne u. dergl. m. — Diese Versuche waren jedoch planlos. Erst in dem dem Guido nachfolgenden Jahrhundert kam man auf den glücklichen Gedanken, ein Liniensystem für das ganze damals aus zwanzig Stufen bestehende Tonsystem vom Γ oder der *vox gravissima* bis zum *e superacutum* in Anwendung zu bringen, und zwar so, dass dasselbe zehn Linien umfasste und jede Stufe der Leiter in demselben eine unveränderliche Stelle erhielt. Die unterste Linie wurde für das Γ bestimmt, der darauf folgende erste Zwischenraum für das *A grave*, die zweite Linie für das *B (H) grave* u. s. w. bis schliesslich auf die oberste oder zehnte Linie das *dd superacutum* und hierüber das *ee superacutum* kam. Der Uebersicht wegen setzte man zu Anfang fünf *claves signatae* in gregorianischen Buchstaben davor, nämlich *Γ, F, c, g* und *dd*, so dass die ganze Leiter geschrieben so aussah:

vox gravissima. *voces graves.* *e. acutae.* *v. superacutae.*

Hiermit war im Grunde Alles erfunden, was zu unserer heutigen Notation gehört, natürlich abgesehen von der Bezeichnung der rhythmischen Verhältnisse, welche vielfache Wandlungen durchmachen musste. Wenn wir nun zur Notirung einer Stimme nur fünf Linien anwenden, so sind diese weiter nichts, als ein Stück des grösseren zehnlinigen Systems, von welchem man diejenigen Linien der Raumersparniss wegen fortliess, welche ausserhalb des Umfanges der zu notirenden Melodie liegen. Es kann somit niemals eine Raum-Note zu einer Linien-Note und umgekehrt werden. *Johannes Tinctoris* giebt daher in seinem *Terminorum musicae diffinitorium* von jedem einzelnen Tone an, ob er auf einer Linie oder auf einem Zwischenraume steht, z. B. *Γ-ut est linea, etc., G-sol-re-ut grave* (also das eine Octave höher stehende *g*) *est spatium, etc.* — Ich lasse zur bequemeren Uebersicht die verschiedenen Schlüssel im grossen Liniensystem folgen, indem ich die zu jedem Schlüssel gehörigen fünf Linien durch stärkere Striche hervorhebe.



1. F-Schlüssel. a. Bassschlüssel, b. Barytonschlüssel.
2. C-Schlüssel. a. Tenorschlüssel, b. Altschlüssel, c. Mezzo-Sopranschlüssel, d. Sopranschlüssel.
3. G-Schlüssel. a. Violinschlüssel, b. französischer Violinschlüssel.

Man sieht aus dieser Zusammenstellung, dass es unmöglich ist, die Note für das *c-acutum* auf einen Zwischenraum zu bringen, was bei der verwerflichen Anwendung des Violin-Schlüssels für den Tenor geschieht.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Zwölf Etüden in allen Dur-Tonarten für das Pianoforte componirt von **Selmar Bagge**. Op. 13. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (12337.) 31 Seiten Fol. Pr. $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Eine denkenswerthe Gabe. Jede der 12 Etüden richtet sich auf die Einübung einer einzelnen technischen Fertigkeit. Nr. I übt hauptsächlich die selbständige Bewegung des Daumens und 5. Fingers bei vollkommen ruhiger, nicht schaukelnder Hand. Nr. II das Spiel auf Obertasten mit allen Fingern, abwechselnd natürliche und gespannte Lage, gebrochene Accorde. Nr. III Kräftigung des 4. und 5. Fingers, Unabhängigkeit der beiden Hände im Legato- und Staccato-Spiel. Nr. IV die chromatische Tonleiter mit dem Clementi'schen Fingersatz. Nr. V Handgelenk: Spiel, Unabhängigkeit der Hände von einander. Nr. VI Geläufigkeit und gleichmässige Kraft der Finger. Nr. VII Sforzato mit dem 5. Finger und Beweglichkeit des Daumens. Nr. VIII Gebrochene Accorde mit Unter- und Uebersetzen durch zwei Octaven. Nr. IX strenge Führung von zwei Stimmen in Einer Hand. Nr. X Spiel des Daumens unter den andern Fingern und Doppelschlagsfigur. Nr. XI Schwierige Vereinigung entgegengesetzter (gerader und ungerader) Eintheilungsarten. Nr. XII endlich bringt Terzenübungen in schwierigen Lagen. Den hier gebotenen Uebungsstoff kann man sich bei mehreren Etüden durch Versetzung derselben in andere Tonarten noch bereichern. Diese Etüden gehören nicht zu jenen Uebungsstücken der Finger-Gymnastik, welche man am liebsten auf tonlosen Tasten spielt, sondern bestehen aus guter Musik. Wir empfehlen sie Allen, welche über die Elemente hinaus sind, als anregende und lohnende Uebungsstücke.

Franz Schubert's Werke für **Kammermusik** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Breslau (jetzt: Leipzig), Verlag von F. E. C. Leuckart. (2074.)

Die schönen gedankenreichen Werke Schubert's für Kammermusik findet der Liebhaber hier in einer Form publicirt, in welcher sie der Mehrzahl ohne Zweifel willkommner sein werden, als in ihrer originalen Gestalt für mehrere Instrumente. Schubert's subjective Natur denkt auch in mehrstimmigen Werken eigentlich immer nur an Einen Sänger, an Ein Instrument. Seine Kammermusik, in geschickter Weise auf das blosse Pianoforte zurückgeführt, möchte daher in mancher Hinsicht eher gewinnen als verlieren. Die vorliegende Ausgabe bietet alles, was man nur wünschen kann. Sie zerfällt in zwei Serien. Die erste Serie enthält folgende acht Nummern:

1. Quartett A-moll. Op. 29. (1 Thlr.)
2. — Es-dur. Op. 125 Nr. 1.
3. — E-dur. Op. 125 Nr. 2.
4. — B-dur. Op. 168.
5. — D-moll. Op. posth. ($1\frac{1}{3}$ Thlr.)
6. — G-dur. Op. 161. ($1\frac{2}{3}$ Thlr.)
7. Quintett C-dur. Op. 163. ($1\frac{1}{3}$ Thlr.)
8. Octett F-dur. Op. 166. ($1\frac{2}{3}$ Thlr.)

Die zweite Serie besteht aus sieben Werken:

1. Rondeau brillant für Viol. u. Piano. H-moll. Op. 70. (25 Sgr.)
2. Fantasie für Viol. und Piano. C-dur. Op. 159.
3. Duo für Viol. und Piano. A-dur. Op. 162.
4. Trio Nr. 1 für Viol., Cello u. Piano. B-dur. Op. 99. ($1\frac{1}{3}$ Thlr.)
5. Trio Nr. 2 für dieselben Instrumente. E-dur. Op. 100.
6. Nocturno für dieselben Instrumente. Es-dur. Op. 148.
7. Quintett (Forellenquintett) für Quartett mit Piano. A-dur. Op. 114. ($1\frac{1}{3}$ Thlr.)

Nur die mit Preisen notirten Nummern liegen uns vor, aber die übrigen sind auch bereits erschienen. Die vierhändige Bearbeitung, von Hugo Ulrich, F. Schneider und C. Hübschmann herrührend, ist sehr spielbar, auch nicht mit unnöthigen Schwierigkeiten beschwert. Die Ausstattung gefällt uns sehr, namentlich das einstmals allgemein gebräuchliche, jetzt immer mehr in Abnahme kommende Querfolio-Format, welches doch, wie jeder Spieler weiss, für vierhändige Clavierstücke wie für Orgelmusik das einzig richtige ist. Diese schöne Sammlung sollten Alle besitzen, die in ihrer Hausmusik über vier Hände verfügen und überhaupt noch etwas anderes kaufen, als für 1 Thlr. Beethoven's sämmtliche Sonaten in der Form von Augenpulver.

Aufführungen des Don Juan in Gugler-Wolzogen's Bearbeitung.

Schwerin, den 6. Dec.

Mozart's Don Juan in der neuen Bearbeitung von Gugler und Wolzogen ist kürzlich mit theilweise neuer Besetzung über die hiesige Bühne gegangen, nachdem er wegen Wechsels im Personale einige Zeit hatte ruhen müssen, und hat trotz der ungünstigen Zeitverhältnisse, welche natürlich auch hier wesentlich auf den Theaterbesuch influenziren, seine Zugkraft bewährt, d. h. das Haus bis auf den letzten Platz gefüllt. Der wohlthuende Eindruck, den mir die emendirte Form der Oper schon bei der ersten Aufführung hinterlassen, hat sich mit jeder Wiederholung gesteigert, so dass ich glaube, ich könnte ihre Darstellung in der alten Verballhornung nicht mehr ertragen, auch wenn sie mit allem Schimmer und Flimmer eines grossen Theaters aufgestutzt wäre. Dass man in Wien bei Eröffnung des neuen Opernhauses den Don Juan im Wesentlichen nach altem Zuschnitt gegeben und den hiesigen Vorgang ignorirt hat, begreife ich; die Intendanz einer Bühne ersten Ranges darf sich nicht herablassen von irgendwoher etwas anzunehmen, das nach Belohrung schmecken könnte, und darum hat wohl auch Berlin am Alten pietätvoll festgehalten. Dass aber andere Bühnen, namentlich solche von gleichem Rang mit der Schweriner, bei denen also das Ueberlegenheitsbewusstsein nicht in so eminentem Grade entwickelt zu sein braucht, bis jetzt noch von dem hier gegebenen Beispiele keine Notiz genommen haben, lässt sich schwer begreifen und nur durch die Hypothese erklären, dass die Theaterdirectionen den Widerstand der Sänger fürchten, denn was die neuen scenischen Einrichtungen betrifft, so sind die darin gegebenen Verbesserungen so einleuchtend, dass sie sich jeder, nicht am Schlendrian klebenden Direction von selbst empfehlen müssen. Den Sängern wird allerdings mit dem Einlernen eines neuen Textes keine ganz leichte Aufgabe gestellt. Sollte denn aber von ihrer Seite wirklich eine ernstliche oder gar unbesiegbare Renitenz vorauszusetzen sein? Zur Ehre unserer deutschen Bühnenkünstler möchte ich weit lieber annehmen, dass viele derselben Bildung und richtiges Gefühl genug besitzen, um leicht zur eigenen Erkenntniss zu gelangen, wie sehr ihnen selbst gedient sei durch einen dem musikalischen Ausdruck genau angepassten Text. In Schwerin hat sich dies in der That bereits bestätigt nach dem gewiss unverdächtigen Zeugnisse der Intendantur, welcher es, wenn man überhaupt Tendenz argwöhnen wollte, näher gelegen hätte, auf energische Bethätigung der Autorität rathen zu lassen, als das bereitwillige Entgegenkommen des Gesangspersonals anzuerkennen. Wir Schweriner nämlich erinnern uns aus der Zeit der ersten Aufführung recht wohl eines Artikels der Mecklenburgischen Zeitung, in welchem der Verfasser der neuen Uebersetzung, Herr v. Gugler, aus Anlass einiger im Wesentlichen sehr anerkennenden, nur den Verlust gewisser altgewohnter Verszeilen bedauernden Beurtheilungen, klar dargelegt hat, aus welchen musikalischen Gründen jene conservirt gewünschten Zeilen nicht beibehalten werden konnten. Diesem Artikel nun (abgedruckt in Nr. 41 der genannten Zeitung von 1869) hatte Herr v. Wolzogen eine Nachschrift beigefügt, in welcher er schliesslich sagt: »Auch darf ich es frei bekennen, dass sämmtliche bei der Aufführung betheiligten Sänger den Gugler'schen Text gern gelernt, weil sie darin ihre Bedürfnisse und Anforderungen berücksichtigt gefunden und sich also der verdriesslichen Mühe überhoben gesehen habe, die zahllosen Declamations- und Sangeswidrigkeiten der alten Texte durch eigene Anstrengung erst einigermaassen zu ver-

hüllen«. Warum sollte sich eine ähnliche günstige Erfahrung nicht anderwärts wiederholen können, wenn nur von oben der erste Anstoss gegeben wird? Freilich kann man einwenden, ein Sänger werde den Fall des Uebertritts an eine andere Bühne im Auge behalten, bei welcher der neue Text nicht adoptirt ist. Daraus würde zunächst erhellen, wie höchst wünschenswerth es sei, dass möglichst viele Bühnen sich zur Adoption vereinigen möchten. Kommt aber eine solche Einigung auch nicht so bald zu Stande, so hätte doch der übertretende Sänger die auf Einprägung des neuen Textes verwendete Mühe nicht verloren, denn für die Arien (also für den Hauptbestandtheil jeder Rolle) wird er ihn beibehalten und nur für die Ensembles wäre er genöthigt zum Alten zurückzugreifen. Gerade solche Fälle könnten für das Neue Propaganda machen, indem neben ansprechenden Arientexten die groben Mängel alter Ensemble-Texte nur umso schärfer hervortreten müssten, wenigstens für Solche, die »Ohren haben zu hören« und deren Urtheil in Opernsachen das massgebende sein sollte. Dass jene Feinfühligkeit des Ohres, welche in einer Mozart'schen Oper das innigste Zusammengehen der Textsprache mit dem italienischen Urtext verfolgen kann, nicht Jedem verliehen ist, oder dass Viele noch gar nicht daran gedacht haben, Mozart's Gesang mit dem Urtext genau zu vergleichen, ist schlimm, aber kein Hinderniss; Andere, mit empfindlicherem Ohr und tieferem Verständniss, werden dem Uebersetzer desto dankbarer sein für die sorgfältige Lösung der äusserst schwierigen Aufgabe, das deutsche Wort durchaus nach den in der Musik und im Urtext gegebenen Betonungen, Biegungen und Malereien zu richten, ohne dabei der deutschen Sprache Gewalt anzuthun. Die in Herrn v. Wolzogen neuester Brochüre über Don Juan gedruckte Uebersetzung liest sich gewiss gut und fliessend; doch kann dieses Lesen noch nicht über ihren eigentlichen Werth belehren, welcher sich erst richtig beurtheilen lässt, wenn man den neuen Text in seiner Verbindung mit der Musik und der dramatischen Handlung, also von der Bühne herab, zu hören bekommt. Gar Vieles, was (wie auch O. Jahn hervorgehoben hat) durch die alten Texte in plumper Art verdeckt oder völlig verdreht ist, kann jetzt durch den Sänger zur wahren Bedeutung gebracht werden, wobei dieser ebensoviel gewinnt wie der Zuhörer.

Kaum scheint es glaublich, dass eine solche Arbeit zwei heftige Angriffe erfahren hat. Zwar der erste ist erklärlich, da er von einem Manne kam, welcher selbst eine Uebersetzung des Don Juan-Textes veröffentlicht hat und also durch eine begreifliche Voreingenommenheit sich verblenden lassen konnte.*) Aber auf welche Motive soll man den zweiten, wahrhaft rohen Angriff in Nr. 47 der »Neuen Zeitschrift für Musik« vom Jahre 1869 zurückführen? Haltung und Stil des Artikels lassen kaum auf einen literarisch-gebildeten Verfasser schliessen. Vielleicht steckt ein fauler Opernsänger dahinter, den die Angst erfasst hat, sein Vorgesetzter könnte sich von Schwerin aus verführen lassen; denn der Verfasser kämpft für Erhaltung des alten Textes, welcher nur an wenigen Stellen einer kleinen Nachbesserung bedürfe, sonst aber der neuen Uebersetzung weitaus vorgezogen werden müsse, da diese oft »kindische Aenderungen« bringe und keine Poesie, sondern »holperige Prosa«. Dabei wird der grosse Trumpf ausgespielt: »Fast scheint es, als ob Schiller und Goethe für Herrn v. Gugler vergebens gelebt haben«. Der verurtheilende Recensent**) setzt offenbar voraus, dass seine Leser den Gegenstand der Verurtheilung nicht selbst kennen und ihm also aufs Wort glauben werden. Da viel seltener Bücher gekauft als Zeitschriften gelesen werden, wird in den meisten Fällen die Voraussetzung richtig sein. Auch von den Lesern der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« mag wohl nur ein kleiner Theil die Wolzogen'sche Brochüre mit der neuen Uebersetzung zur Hand haben, und darum halte ich die Mittheilung einer Probe für passend. Um nicht zu viel Raum zu beanspruchen, greife ich eine der kürzesten Nummern heraus. Der neue Text zum Ständchen heisst:

Erscheine doch am Fenster, holde Kleine,
Und reiche Balsam dar für meine Leiden!
Versagst du Tröstung mir, der ganz der Deine,
So muss vor deinen Augen ich verscheiden.

O du mit süssem Munde, roth wie Rosen,
Mit weissem Hälschen, mit den sammt'nen Wangen,
Du kannst ja doch nicht grausam mich verstossen!
Lass dich nur einmal seh'n, du mein Verlangen!

Ist das wirklich »holperige Prosa«? Oder merkt man den Versen an, dass der Uebersetzer, indem er die Musiknoten berücksichtigen musste, nicht freie Hand hatte? Um aber auch das Verhältniss zum Urtext erkennen zu lassen, muss dieser beigefügt werden. Bei da Ponte heisst es:

Deh vieni alla finestra, o mio tesoro,
Deh vieni e consolar il pianto mio!
Se neghi a me di dar qualche ristoro,
D'avanti agli occhi tuoi morir vogl'io.

Tu ch'hai la bocca dolce più che il mele,
Tu che il zucchero porti in mezzo il core,
Non esser, giojo mia, con me crudel!
Lasciati almen veder, mio bell' amore! *)

Man sollte meinen, eine Uebersetzung, welche Inhalt und Farbe des Originals in der eben gezeigten Weise wiedergiebt, könnte jeden befriedigen, der nicht gerade Unmögliches von einem Operntext verlangt.

Ich habe mich bei der Textfrage länger aufgehalten, weil ich sie für besonders wichtig ansehe. Die scenischen Einrichtungen haben von Anfang an sowohl beim Theaterpublikum, als in der Presse ungetheilten Beifall gefunden, und auch die vereinzelten Stimmen, welche den von Mozart nicht gewollten Chor des ersten Finale ungern vermisst hatten, sind verstummt, nachdem die Erkenntniss durchgedrungen war, um wie viel schöner jener Schluss in der ursprünglichen Gestalt wirkt. Die Ergänzung des zweiten Finale durch den sonst immer weggelassenen letzten Abschnitt hat sich vollkommen bewährt; gerade der gebildetste Theil des hiesigen Publikums möchte ihn nicht mehr entbehren.

---

*) Der Aufsatz erschien anonym in Nr. 15 und 16 des »Echo« von 1869; nachdem jedoch in Nr. 30 der »Neuen Berliner Musikzeitung« Herr v. Wolzogen den aus Stil und Inhalt erkannten Verfasser (C. H. Bitter) genannt und ihm falsche Angaben nachgewiesen hatte, hat Herr Bitter in seinen sehr kurz gehaltenen Erwiderungszeilen (Nr. 32 der »Neuen Berliner Musikzeitung«) die Autorschaft nicht in Abrede gestellt.

**) Ein Mitarbeiter der »Neuen Zeitschrift für Musik« musste schon vom Partei-Standpunkte aus Alles tadeln, was ein von diesem Blatte so bitter angefeindeter Mann wie O. Jahn gelobt hat. Jahn konnte in seinem »Mozart« zwar die Don Juan-Uebersetzung nicht erwähnen, weil sie beim Erscheinen der zweiten Auflage noch nicht gedruckt war; aber von der früher durch Gugler gelieferten Uebersetzung zu Così fan tutte sagt er: »Sie gehört durch Gewandtheit und Geschmack und die genaue Beobachtung der musikalischen Erfordernisse zu den vorzüglichsten«. (Mozart, 1. Aufl. IV, S. 301; 2. Aufl. II, S. 425.) Dass der Uebersetzer bei einer zweiten Arbeit gleicher Art keine Rückschritte gemacht haben wird, ist wohl selbstverständlich. Unbedenklich stelle ich die zweite höher als jene erste.

*) Wenn man die italienischen Verse unter den Noten betrachtet, wird man finden, dass Mozart zweimal (in der ersten und sechsten Zeile) von der sonst gebräuchlichen Vocal-Elision Umgang genommen hat. Dies war natürlich auch für den deutschen Text zu beachten, weil diesem sonst an jenen Stellen eine Silbe fehlen würde. Einem Leser, der etwa die Unterlegung der deutschen Verse probiren will, sei bemerkt, dass auf der Bühne in der ersten Zeile gesungen wird: »O holde Kleine« und die sechste Zeile in der Form: »Du mit blendendem Hälschen, mit sammt'nen Wangen«. Aehnliche Accommodationen aus gleichem Grunde kommen auch in anderen Nummern vor; sie bleiben aber nicht etwa den Sängern überlassen, sondern sind vom Uebersetzer selbst angegeben, wie die neue Partitur (Leipzig, Verlag von Leuckart) zeigen kann.

ANZEIGER.

[208] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fidelio.

Oper in zwei Acten

von

L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug

bearbeitet von

G. D. Otten.

Mit den Ouverturen in Edur und Cdur
zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 15 Thlr. — In feinstem Leder Pr. 18 Thlr.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. **Beethoven's Portrait**, in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach*.
2. **Vier bildliche Darstellungen**, gezeichnet von *M. v. Schwind*, in Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*, nämlich:
   Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme.
3. **„An Beethoven"**, Gedicht von *Paul Heyse*.
4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von *Beethoven's* Handschrift.
5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.)
6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

Die Zeichnung der gepressten und reich vergoldeten Einbanddecke ist von **F. A. Baumgarten** in Leipzig.

Aussergewöhnlich sorgfältiger Stich und Druck von Seiten der **Böder**'schen Officin tragen endlich dazu bei, das Werk in allen Theilen zu einer wirklichen Pracht-Ausgabe zu machen.

---

[209] Im Verlage des Unterzeichneten sind erschienen:

Sechs Gesänge

für Alt oder Baryton
Herrn Max Staegemann gewidmet
von **Albert Dietrich.** Op. 22. Pr. 1 Thlr.

Nr. 1. **Du bist ja mein.**
- 2. **Wo weilst du denn noch immer?**
- 3. **Sie ist der Lenz.**
- 4. **Lied vom Seemann.**
- 5. **Rauscht nirgend mir ein grüner Wald?**
- 6. **Wie kann im Herzen froh ich sein?**

Diese Lieder gehören unstreitig zu den gediegensten der in neuerer Zeit erschienenen; sie sind geistreich und interessant gearbeitet, dabei von einem bedeutenden Effecte. Wir glauben daher obiges Liederheft allen Sängern von gutem musikalischen Sinn aus voller Ueberzeugung empfehlen zu dürfen.

Praeger & Meier in Bremen.

---

[210] Im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur
sind erschienen:

Christnacht

Cantate
von
Aug. v. Platen
für Solostimmen und Chor
mit Begleitung des Pianoforte
componirt
von

Ferd. Hiller.

Op. 79.

Für Orchester instrumentirt
von
Eugen Petzold.

Partitur 2 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug 1 Thlr. 12½ Ngr.
Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Solo-Singstimmen 7½ Ngr.
Chorstimmen: Sopran 5 Ngr., Alt I und II à 2½ Ngr., Tenor I u. II, Bass I und II à 5 Ngr.

Weihnachts-Cantate

zur Festfeier
auf Gymnasien, Seminarien, Real- und höheren Bürger-Schulen
für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte
componirt
von

Theodor Rode.

Op. 30.

Clavier-Ausz. u. Stimmen 1 Thlr. 7½ Ngr. Stimmen einzeln à 2½ Ngr.

---

[211] Das von **E. W. Fritzsch in Leipzig** unter Mitarbeiterschaft der angesehensten Musikschriftsteller herausgegebene

☛ Musikalische Wochenblatt ☚

beginnt am 30. December d. J. seinen

2. Jahrgang.

Diese vierteljährlich in 13 Nummern à 10 Seiten in Quart zu dem Abonnementspreis von 15 Ngr. erscheinende Musikzeitschrift bietet: Regelmässige wissenschaftliche Aufsätze; Kritiken; Biographien bedeutender Künstler (mit Portraits); Abbildungen von Geburtshäusern, Monumenten, Grabstätten etc.; Musikbriefe und Correspondenzen; stehende Rubriken für Engagements und Gastspiele, für Kirchenmusik-, Opern- und Novitäten-Aufführungen, sowie für beachtenswerthe neue Musikalienverlagswerke; Journalschau; Angabe von Vacanzen für Musiker; Inserate u. s. w., u. s. w.

Als Abonnementsprämie des 2. Jahrganges, welche jedoch nur durch Pränumeration des vollen Jahresbetrages von 2 Thlrn. zu erlangen ist, wird eine im Herbst 1871 zur Versendung gelangende, von Wilh. Tappert verfasste

Geschichte der Musik

gelten.

Das „Musikalische Wochenblatt" darf deshalb mit Recht allen Musikern und Musikfreunden als die derzeit reichhaltigste und billigste Musikzeitschrift angelegentlichst empfohlen werden. — Dasselbe ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, sowie Postanstalten zu beziehen. — Probenummern gratis.

Hierzu eine Beilage von Friedr. Bruckmann in München und Berlin.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 21. December 1870. **Nr. 51.** V. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst der fünfte Jahrgang dieser Zeitung, und bitte ich die geehrten Abonnenten, welche ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang nicht schon eingesandt haben, dies schleunigst zu bewerkstelligen, damit keine Störung in der Versendung eintritt.

Es ist Vorkehrung getroffen, dass die Unregelmässigkeit in der Zusendung der Zeitung, welche bei der Entfernung des Herausgebers vom Druckorte unter den obwaltenden kriegerischen Verhältnissen mitunter nicht zu vermeiden war, fernerhin nicht wieder vorkommt.

J. Rieter-Biedermann.

Eine Anleitung zur Bildung des musikalischen Urtheils.

Um dem Kunstfreunde durch Lehre und Anweisung in der Musik ein wirklich sachgemässes Urtheil zu ermöglichen, pflegt man gewöhnlich zweierlei Wege einzuschlagen. Der eine führt durch das breite Feld der musikalischen Theorie, und wer diesen empfiehlt, pflegt zu sagen, dass Alle denselben Weg geführt werden müssen, gleichviel ob sie vorzugsweise auf Musikübung, oder nur auf Musikverständniss ihr Absehen gerichtet haben. Aber dies ist gewiss ein Irrthum, denn verschiedene Zwecke bedingen verschiedene Mittel, und die Ausbildung des musikalischen Urtheils ist doch etwas anderes, als die Ausbildung musikalischer Fertigkeiten und Fähigkeiten. Desshalb empfehlen Andere den Weg, welcher durch die Aesthetik geht; doch hat dieser den Nachtheil, dass er in Allgemeinheiten, in allgemeinen Begriffen sich bewegt und zu den concret musikalischen Begriffen nur auf grossen Umwegen gelangt. Das Urtheil ruht aber auf Begriffen, auf der Kenntniss handgreiflicher Realitäten, die vorgeführt und insoweit erlernt sein wollen. Könnte man den Weg der instructiven Musiklehre mit dem der philosophirenden Aesthetik auf natürliche Art vereinigen, so liesse sich ein nicht sehr mühevoller sondern gewissermassen anmuthiger Pfad herstellen, auf welchem der Dilettant mit Nutzen und Behagen das musikalische Gebiet durchstreifen und wobei ihm selbst der Musiker mit Vergnügen folgen würde. In einem Buche, welches uns die letzten Wochen gebracht haben, ist ein solcher Pfad gewissermassen schon gebahnt.

Populäre Vorträge über Bildung und Begründung eines **musikalischen Urtheils** mit erläuternden Beispielen von **Hermann Küster**, Königl. Musikdirector und Dom-Organist. I. Cyklus: Die einfachsten Tonformen. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. 1871. XII und 287 Seiten. 8. Pr. 1 Thlr. 24 Ngr.

Der vorliegende Theil behandelt nur die »einfachsten Tonformen«. Der Stoff ist in acht »Vorträge« zerlegt. Der erste Vortrag beschäftigt sich mit dem »rhythmischen Satze« oder mit der Rhythmik im Tonsatze; der zweite mit der Melodie in Rücksicht auf die ersten oder nächsten Verwandtschaftsgrade der Töne, wie Octave Quinte Terz u. s. w.; der dritte setzt die Untersuchung von der Melodie fort und verfolgt in ihr die entfernteren Grade der Tonverwandtschaft wie auch den wachsenden Tonreichthum der Melodie. Der vierte Vortrag wendet sich darauf der Harmonie zu, und der fünfte beschäftigt sich sodann mit dem zweistimmigen, der sechste aber mit dem drei- und vierstimmigen Satze. Der siebente Vortrag behandelt die erweiterte Liedform und damit die Modulation, der achte endlich den »Periodenbau und die musikalische Logik«.

Das günstige Vorurtheil, welches ein vorläufiger Ueberblick der Gliederung des Stoffes erweckt, wird durch die Betrachtung des Einzelnen bestätigt. Der Herr Verfasser hat den Zweck, welchen er sich vorsetzte, sehr gut erreicht. Die Auseinandersetzung ist klar, die Darstellung ist im Ganzen lebhaft und gefällig, hin und wieder sogar etwas schönrednerisch, letzteres jedoch nicht in der Aufdringlichkeit, welche so viele »populäre« musikalische Schriften der Neuzeit unleidlich macht. Herr Küster ist ein zu guter Musiker, als dass er sich im Nebel leerer Allgemeinheiten verlieren sollte, andererseits aber auch soweit philosophisch geschult, dass er, wenn nicht über alle so doch über viele Grundfragen dieser Kunst zur Klarheit gelangt. Schon aus dem blossen Entwurfe des gegenwärtigen Werkes kann man bei dem Verfasser auf eine gewisse Sicherheit in der allseitigen Beherrschung seines

Steffes schliessen, denn der Versatz, eine Anleitung zur Bildung und Begründung des musikalischen Urtheils zu schreiben, setzt doch etwas mehr voraus, als lediglich eine musikalische Fachkenntniss, und wer dieses Mehr nicht besitzt, wird sich schwerlich eine solche Aufgabe stellen. In der That führt die Aufgabe überall in das geistige, in das musikalisch-logische wie ästhetische Gebiet hinein, und eben diese Beziehungen sind in dem vorliegenden Werke besonders gelungen dargestellt.

Die »Vorträge« sind wirklich gehalten und der Druck derselben wurde zunächst dadurch veranlasst, dass viele der Hörer dieselben zu besitzen wünschten, um die ganze Darstellung »noch einmal mit Musse überschauen zu können«, wie es im Vorwort heisst. Des Verfassers Absicht war eigentlich, mit dem Druck zu warten his ihm »Gelegenheit geworden, in vielleicht folgenden Cyklen auch die höheren Tonformen, den Toninhalt und das Ideal des Tonkünstlers zur Sprache zu bringen«. Was jetzt vorliegt, ist also nur ein Theil, aber ein in sich abgeschlossener, so dass derselbe auch ohne die beabsichtigte Fortsetzung ein ganzes Werk ausmacht, und zugleich behandelt das Buch in den »einfachsten Tonformen« denjenigen Gegenstand, welcher für Alle, die mit den elementaren Vorkenntnissen der Musik (Noten, Takt, Tonarten, Intervallen, Accorden, Stimme und Instrumenten) vertraut sind, der verständlichste und nützlichste ist. Aber wir wünschen doch sehr, dass es dem Verfasser möglich sein werde, auch die Darstellung der höheren Tonformen auszarbeiten und zum Druck bringen zu können und würden erfreut sein, wenn diese Anregung etwas dazu beitragen sollte. Der eingeschlagene Weg ist von allen, die hier in Betracht kommen, der richtigste; was man an der Behandlung des Verfassers aussetzen mag, liegt nicht an der Methode, sondern in Nebendingen.

Bei der Ausarbeitung für den Druck wären genauere Quellenangaben, als in einem mündlichen Vortrage möglich sind, hie und da wünschenswerth gewesen, sei es auch nur, um zu zeigen, dass und wie der Verfasser dieselben benutzt hat; überdies sind sie auch für den Leser instructiv. Bei der Besprechung eines Liedes von zwei Absätzen, deren erster zwei, deren letzter aber drei Einschnitte hat, setzt Herr Küster hinzu: »Eine solche Eintheilung führt leicht auf das in der neueren Zeit von Zeising für die bildenden Künste zur Anwendung gebrachte Gesetz, nach welchem die kleinere Hälfte zur grösseren, wie die grössere zum Ganzen (3 : 5 = 8) sich verhalten soll. Oft trifft dies auch in der Musik zu, oft aber auch nicht, am wenigsten aber kann es maassgebend sein, sobald das Logische in das Aesthetische übergeht«. (S. 18.) Hier wäre nun die Anführung der Stellen in Zeising's »Aesthetischen Forschungen« (S. 195 ff.), wo von dem vermeintlichen Gesetz des »goldenen Schnittes« die Rede ist, gewiss am Orte gewesen, ebenso sehr aber auch eine noch stärkere Abweisung desselben, denn ein Gesetz, welches oft zutrifft, oft aber auch nicht, ist eben kein Gesetz mehr, und dass es selbst in den bildenden Künsten nicht als ein solches anerkannt wird, beweist schon der Spitzname des »goldenen Schneiders«, welchen Herr Zeising für seine Entdeckung davon getragen hat.

Die zur Erläuterung in den Text gedruckten Notenbeispiele nehmen einen sehr grossen Theil des Buches ein. Solche Beispiele sind nicht zu vermeiden und hierdurch erhalten musikalische Schriften ihre Weitschichtigkeit, durch welche sie sich von den sonstigen Kunstschriften unvortheilhaft unterscheiden. Der Verfasser hat aber doch des Guten etwas zu viel gethan, nicht in der Menge der Beispiele, wohl aber in der Art ihrer Wiedergabe. Man kann nur billigen, wenn er seine Beispiele vorzugsweise aus bekannten deutschen Gesang-Melodien auswählt, und es ist für die Sache unerheblich, wenn er dabei dem »Volksliede« an sich eine grössere Wichtigkeit beimisst, als ihm bei vorurtheilsfreier Betrachtung zukommen kann. Aber warum ist diesen Melodien, diesen Volksliedern fast überall eine Begleitung beigegeben? Dieselbe hat doch mit den Liedern nichts weiter zu schaffen, sondern ist ein beliebiger moderner Zusatz und keineswegs immer ein glücklicher (siehe die Harmonie zu dem Beispiel »Es fuhr ein Fuhrknecht über den Rhein«, S. 12). Handelte es sich um Harmonisirung von alten Liedern, so wäre alles in der Ordnung; aber der Verfasser spricht von rhythmischen oder melodischen Verhältnissen, bei welchen die Begleitung sogar entschieden hinderlich ist, da sie die Uebersicht dessen, was entwickelt und gelehrt werden soll, erschwert. Hierdurch geht auch viel Raum verloren. Die Mittheilung und Analyse der kleinen zweitheiligen Melodie »Wenn i halt früh aufsteh« mit untergesetzten Clavierharmonien S. 21—23 nimmt auf diese Weise fast zwei volle Seiten in Anspruch. Diese Concession an den Dilettantismus hätten wir in dem trefflichen kleinen Werke also lieber nicht gesehen.

Am Schlusse des ersten Vortrages über den »rhythmischen Satz« hebt der Verfasser hervor, dass der Eindruck, welchen eine Musik auf uns mache, wesentlich auch von dem abhänge, »was wir bewusst oder unbewusst als Wirkung einer Composition verlangen« (d. h. mit andern Worten: von dem Zustande unseres Geschmackes und unserer Bildung), und fährt dann fort: »Dies Verlangen ist es, welches durch die Kenntniss der Wirkungsmittel einer Kunst in demselben Grade sich ändert, als sich das Ideal von ihr und von jeder Kunstform weiter und weiter bildet. Je mehr wir dies Ideal aus den an uns heran tretenden Compositionen zu erkennen suchen, desto mehr werden wir das eigene bilden und desto richtiger wird der Maassstab für die Beurtheilung werden. Um uns nun hierbei durchaus vorurtheilsfrei zu halten und das Hören solcher Compositionen wahrhaft erspriesslich werden zu lassen, müssen wir nach zwei Seiten prüfen, vergleichen und ausgleichen: nach der Seite der Volksmusik und nach der der Musik von Künstlern. In der Volksmusik finden wir, wie in der Volksdichtung, Ursprünglichkeit und Naivetät; in der Musik von Künstlern die Anwendung bereits ausgebildeter Kunstmittel zum Ausdruck ihrer Intention. Wir gewinnen aus der Volksmusik den Maassstab für das Naturwüchsige in der Musik der Künstler, und aus der Musik der Künstler den Maassstab für das Kunstgemässe in der Volksmusik. Erst wenn sich die Vorzüge beider in unserem Ideal ergänzen, haben wir die wahre Norm für unser Urtheil gefunden«. (S. 32.) Wir führen diese Worte an als ein Beispiel, wie man selbst demjenigen, was an sich Widerspruch zu erregen geeignet ist, doch in der hier gegebenen Fassung unbedenklich beistimmen kann. Denn die Entgegenstellung von Volksmusik und Kunstmusik, welche der Verfasser, in Uebereinstimmung mit der grossen Mehrzahl der heutigen Schriftsteller, hier vornimmt, ist in einer rein sachlichen Erwägung nicht aufrecht zu erhalten, weil auch alles, was uns jetzt als Volksmusik entgegen tritt, in seinem Ursprunge Kunstmusik war, von Künstlern, den besten welche die damalige Zeit besass, herrührt und ebenfalls bereits über soweit ausgebildete Kunstmittel verfügte als »zum Ausdruck ihrer Intention« erforderlich waren. Ueber mehr, auf den Ausdruck der Intention gesehen, verfügt die gegenwärtige Kunstübung auch nicht.

Zudem sind die antithetischen Prädikate, mit welchen der Herr Verfasser Volks- und Kunstmusik kennzeichnet, sämmtlich sowohl auf die eine wie auf die andere anwendbar. Und dennoch wird man nicht umhin können, den angeführten Worten Beifall zu zollen, denn in der That lässt sich die für die Gegenwart vorhandene Musik in jene zwei Gruppen scheiden, und was sich durch lange Zeit als volksmässig bewährte, hat dies nur thun können eben durch die Merkmale der Ursprünglichkeit und Naturtreue des Ausdrucks, während die eigentlich so zu nennende Kunstmusik sich oft mehr durch die künstliche Verwendung der Mittel, als durch Kraft des Ausdrucks hervorhebt. So gestellt, ist der Gegensatz also völlig richtig, nur sind die gewählten Bezeichnungen dann nicht mehr ganz zutreffend.

Wie schon erwähnt, hat der Verfasser seine Beispiele meistens der Gesangmusik entlehnt und zwar in glücklicher Auswahl. Es ist aber fast, als ob er Gewissensbisse empfände, die Instrumentalmusik, oder vielmehr gewisse Seiten und Meister derselben, nicht häufiger berücksichtigt zu haben, denn S. 201—202 entschuldigt er sich gleichsam desswegen. Wenn wir ihm gestehen, dass seine Darstellung durch eine reichere Auswahl aus passenden Instrumentalwerken für uns durchaus denselben Werth haben würde und dann hinzufügen, dass seine Entschuldigung überflüssig war, so wird Herr Küster uns gewiss glauben. Sind gewisse Meister (Namen thun hier nichts zur Sache) besonders stark in ihrer subjectiven Eigenthümlichkeit, andere wieder »bei ihrer grossen Objectivität fast immer mustergültig«, wie S. 202 gesagt wird, so weiss der Verfasser so gut wie wir, dass nur das Objective in der Kunst wirklich dauernden Bestand hat. Es wäre also zu wünschen, diesen Maassstab mit Bewusstsein, und ohne Nachgiebigkeit gegen schwankende Tagesmeinungen, angelegt zu sehen.

Auf einige andere Punkte, die Interesse erregen, werden wir gelegentlich weiter eingehen — am liebsten dann, wenn der zweite Cyklus des Küster'schen Werkes vorliegt. Dasselbe sei hiermit als belebrende und zum Nachdenken anregende Lectüre aufs wärmste empfohlen.

Chr.

Werke von E. Lassen.

(Fortsetzung und Schluss von Nr 8.)

2. König Oedipus.

Die Vorbemerkungen über das Verhältniss der modernen Composition zu griechischen Gedichten sind in Nr. 8 S. 58 unterbrochen und sollen auch hier nicht weiter fortgesetzt werden, da alles Wesentliche in dem längeren, mit Nr. 17 beginnenden Aufsatze über »das Oratorium auf der Bühne« bereits berührt ist. Hier wird die Composition Lassen's also nur noch zu charakterisiren sein, und solches wird am kürzesten und zugleich am besten geschehen, wenn wir das Verhältniss betrachten, in welches sie sich zu dem Gedichte des Sophokles gestellt hat.

Aus dem Titel »König Oedipus von Sophokles, Musik von« etc. folgt ganz einfach, dass das wirkliche Gedicht des Sophokles hier in Musik gesetzt werden soll; die Anforderungen, welche in Nr. 7 und 8 aufgestellt wurden, wären also zunächst zu befriedigen. Die erste und hauptsächlichste derselben ist die Vollständigkeit, die Ganzheit; man muss den alten Dichter lassen wie er ist, nichts abbrechen, natürlich auch nichts hinzu thun. An dieser Forderung müssen wir um so fester halten, weil sie von allen, die hier aufgestellt werden können, wirklich die einzige ist, welche vollauf erfüllt werden kann: diesen Schlüssel, um in das altgriechische Haus zu gelangen, dürfen wir also nicht verlieren.

Herr Lassen denkt anders über die Sache; er kürzt seinen Text. Dem Umfange nach ist das, was er streicht, zwar nicht bedeutend, es sind nur 3½ Chorstrophen, aber dem Inhalte nach ist es sehr bezeichnend für die Art der Auffassung. Nach einem Dialog zwischen Oedipus, Kreon und dem Oberpriester beginnt ein grosser prachtvoller Chor, in welchem man das Griechenthum von seiner herrlichsten Seite gleichsam mit Händen greifen kann. Von diesem auch nur eine Zeile tilgen, heisst die Dichtung verstümmeln, Herr Lassen streicht aber die volle Hälfte! Nach der ersten aufregenden dialogischen Scene beginnt der Chor und mit ihm eine höhere, maassvoll feierliche Fassung, aus welcher dann die Hülferufe zu der Gottheit um so wirkungsvoller hervortönen. Dies ist der Anfang.

Erste Strophe.

Liebliche Stimme des Zeus, wie lautest du, kommend von Pytho's
 goldreichem Haus zur heitern Burg
Thebens? Bangend erstarr' ich im Geist und erzittre vor Schrecken,
 Heilschaffender, Delier, Paee!
Ahnend erbebt mir das Herz, was heute du,
oder in rollender Jahr' Umlaufe mir
 künftig enthüllen wirst.
Sag' es mir göttliche Weissagung, du o Tochter der Hoffnung!

Erste Gegenstrophe.

Dich erst ruf ich, Athene, des Zeus unsterbliche Tochter,
und dich, die dieses Land beschützt,
Artemis, sitzend im Kreise des Markts auf strahlendem Throne,
auch Phöbus, dem treffenden, fleh' ich:
als todwehrende Götter erscheinet mir!
Wenn ihr in voriger Zeit schon drohenden
 Fluch von der Stadt hinweg
scheuchtet, vertilgend die Gluthen des Leids,
 o so nahet auch jetzt uns!

Zweite Strophe.

Ihr Götter! Leiden sonder Zahl
Drängen mich — u. s. w.

Was ein griechischer Chorgesang war, welche Stellung und Bedeutung er in der Tragödie einnahm, kann man schon aus diesem Beispiele sehen. Der Tragödienchor war aus Opfergesängen entstanden; wer empfindet dies nicht schon bei den ersten Worten und fühlt sich in eine höhere Ruhe und Feierlichkeit und damit zugleich auch in jene Heiterkeit, jene Seelenharmonie versetzt, welche selbst in dem ergreifendsten Tragödienspiel walten muss? Das alles lässt Herr Lassen aus! Er beginnt sein Werk mit dem Aufschrei »Ihr Götter! Leiden sonder Zahl« u. s. w., stellt sich also ganz auf den Standpunkt der modernen Oper. Wenn bei dieser der Vorhang in die Höhe geht, so kann man etwas Derartiges schon erwarten. Aber meint er wirklich, ein Grieche — und namentlich das versammelte Volk in kunstvoll feierlichem Chore — hätte sich so polternd und schreiend vor die Gottheit begeben? In Demuth vielmehr schauen sie auf, mit einem Lobpreis beginnen sie, umschmeicheln die Götter, und erst nachdem sie dieselben auf solche Art sich geneigt gemacht haben, lassen sie ihren bisher unterdrückten brennenden Schmerz laut werden. Hierdurch erhalten auch die heftigen Klagelaute erst ihren rechten Ausdruck, das Ganze gewinnt Form und Glanz, Wahrheit und volle, echt griechische Schönheit. Wie der Componist es darstellen will, ist seine Sache, aber das Ganze muss er uns zunächst vorführen. Glaubt er dieses nicht vollbringen zu können, sondern etwas davon als nicht componirbar ausscheiden zu müssen, so ist dieses der sicherste Beweis, dass er seiner Aufgabe nicht ge-

wachsen ist, d. h. sich zu derselben in eine falsche Stellung gesetzt hat.

Als Herr Lassen, die beiden ersten Chorstrophen überspringend, mit der dritten begann, glaubte er ohne Zweifel musikalisch sehr weise gehandelt, nämlich das gewonnen zu haben, was man jetzt einen dramatischen Anfang nennt. Er hat aber nichts weiter dadurch bewiesen, als dass er ganz und gar von den engen Rücksichten der gegenwärtigen Oper umstrickt ist. Schon ein Blick auf die besten unserer Oratorien hätten ihn lehren können, dass die musikalische Kunst namentlich auch in ihrer Chorgestaltung höheren als den sogenannten dramatischen Gesetzen unterthan ist. Jetzt muss er in dem angeschlagenen Tone fortfahren und wo er im Verlaufe des Chorgebetes auch den »weinfarbigen Bacchos« anruft, muss es im Hopsasa mit roh lärmenden Instrumenten geschehen, also durchaus grobsinnlich. Ganz natürlich! Die Musik verlangt Contraste. Setzt man nun das Dramatische als oberstes Grundsatz der Gestaltung, so sind die idealen Anforderungen nicht zu befriedigen, und es bleibt nichts übrig, als die sinnliche Abwechselung. Herr Lassen hat sich also nur den Ruhm erwerben, einige auf dem Niveau der Oper stehende Männerchor- und Solosätze geschrieben zu haben, denen aber nicht ein Versificat von einem Poeten der Gegenwart, sondern zufällig ein solches von Sophokles untergelegt ist. Von griechischem Sinn und Geist findet sich in dem ganzen Opus auch nicht die Spur.

Ueber musikalische Einzelheiten zu reden, kann wenig nützen. Die kleine Instrumental-Introduction bekundet den Autor der Symphonie in D, der mit Instrumenten allein geschickt und ausdrucksvoll umzugehen weiss. Aber sobald der Gesang beginnt, ändert sich die Scene, da findet man nichts Löbliches mehr, selbst die Instrumente, welche zur Begleitung herbei gezogen sind, werden hier unbedeutend und reizlos. Wo der Gesang auftritt, muss dieser die Hauptsache sein, und ist solches nicht der Fall, so macht sich der Uebelstand schliesslich selbst bei den begleitenden Instrumenten geltend: so gewiss ist es, dass bei einem Singwerke alles Leben und alle Kunst vom Gesange ausgeht. Wir müssen daher in Geduld warten, bis die gesangliche Verwahrlosung, welche die meisten der seit einiger Zeit erschienenen Chorwerke zur Schau tragen, durch eine geläuterte Praxis überwunden ist. Nur zwei Chorschlüsse als Beispiele Lassen'scher Vocalität wollen wir anführen. Die zweite Nummer schliesst:



Welcher Rhythmus, welche Betonung! — Der Schluss des Ganzen ist nicht besser:



3.
Lieder.

Auch einige Liederhefte erschienen von Herrn Lassen: »Sechs Lieder« ohne Stimmenangabe, aber für einen mässigen Sopran berechnet (das letzte derselben ist ein Duett für Sopran und Bariton), und »Drei Lieder für Bariton«. Das erste der sechs Lieder hat ein Vorspiel in Fis-dur, welches auch als Nachspiel wiederkehrt, die Melodie beginnt aber in Fis-moll (worauf auch die Vorzeichnung von drei ♯ deutet) und geht zuletzt in Fis-dur über. So etwas kommt bei Trostliedern vielfach vor und sehr wirkungsvoll, hier aber ist der Uebergang aus Moll in Dur so plump, so ungeschickt, dass von einer Modulation gar keine Rede sein kann. Was soll auch bei einer Folge von Harmonien wie $\begin{smallmatrix}9\\6\\4\end{smallmatrix} + \begin{smallmatrix}8\\3\\4\end{smallmatrix}\ \begin{smallmatrix}8\\4\\2\end{smallmatrix} + \begin{smallmatrix}7\\3\\\sharp\end{smallmatrix}$ herauskommen! Das Clavier mit seiner Unbestimmtheit und Vollgriffigkeit muss alle Blössen decken. Es hat aber auch keinen Sinn, ein Dur-Vorspiel zu einer Moll-Melodie zu setzen. Natürlich ist das absichtlich geschehen, aber um so schlimmer, denn wer sich durch Absichtlichkeiten die musikalische Stimmung zerstört, der zählt gewiss nicht zu den tief musikalisch angelegten Naturen. Den Anfang des Gesanges setzen wir her: er ist so barock wie die Begleitung:



Die Singstimme ist also rein instrumental gebildet, dabei ohne natürlichen Gang, steif und ausdrucksles. So sind sämmtliche Liedermelodien Lassen's beschaffen, wie leider die vieler anderen deutschen Componisten, — und bei

einer solchen Beschaffenheit wundern unsere Tonsetzer sich dann noch, wenn sie mit ihren Productionen keinen wirklichen Erfolg erzielen und dieselben sich über Freundes- und Parteikreise nicht verbreiten. Wer von ihnen sich zu gut dünkt, von alten classischen Meistern zu lernen, der sollte wenigstens einem Gounod die abgerundete anmuthige Melodie nachzuahmen suchen. Das letzte der 6 Lieder, ein sentimentales Abschieds-Duett, geht weidlich auf den Effect aus, ist aber ein trauriges Product; der flachste Italiener macht etwas Tieferes, wenn er für zwei Stimmen schreibt, von gesanglicher Schönheit gar nicht zu reden. Die drei Bariton-Lieder sind von grösserem Umfang; auch ihnen ist das Barocke, der mangelhafte Rhythmus und bei grossem Aufwand von Mitteln eine gewisse Ausdruckslosigkeit eigen. Das zweite, die »Sommernacht«, enthält aber wenigstens die Elemente zu einem guten Stimmungsbilde. Könnte Herr Lassen noch lernen, einfach zu schreiben ohne Affectation, so würde ihm manches gelingen. Aber an den vorhandenen vocalen Mängeln wird schliesslich alles wieder scheitern.

Es ist auffallend, dass sich bei diesen Liedern nirgends ein Dichter genannt findet. Wenn nach der neuen Theorie der Dichter bei der Oper Alles ist, so bedeutet er dagegen beim Liede vielleicht garnichts mehr. *)

*) Die 6 Lieder haben im Druck die richtige Verlagsnummer 788; auf dem Titel steht aber 785.

Zur Literatur der alten griechischen Musik.

Schon in Nr. 43 d. J. Seite 343 wurde auf die erfreuliche Mittheilung der Verlagsbuchhandlung B. G. Teubner in Leipzig hingewiesen, dass wir endlich eine neue kritische Ausgabe der Schriften der griechischen Musiker zu erwarten haben und zwar zunächst die Musica des Aristides Quintilianus von Dr. Deiters bearbeitet, welcher die Collationen zu diesem Autor besorgte.

Herr Dr. Hermann Deiters schickt schon jetzt seiner Bearbeitung ein Prooemium in dem

»Programm des königlichen Gymnasiums zu Düren über das Schuljahr 1869—70« (Bonn, Druck von C. Georgi 1870, 4⁰, 22 Seiten)

voraus unter dem Titel:

»De Aristidis Quintiliani doctrinae harmonicae fontibus«, Part I.

Nach einer kurzen Inhaltsangabe der drei Bücher des Aristides über die Musik wird der Vorwurf gemacht, dass Aristides das ganze Werk nicht mit gleichem Fleisse und gleicher Gelehrsamkeit durchgearbeitet habe. Das Meiste seiner Lehren sei aus älteren Werken compilirt, aber gerade desswegen die Schrift des Aristides von Werth, weil dieselbe gewichtige Lehren älterer Theoretiker uns erhalten habe. Es entstand daher die Aufgabe für die kritische Forschung, die Quellen nachzuweisen, aus welchen Aristides seine mitgetheilten Lehren geschöpft hat.

Für die Rhythmik ist dieses schon von Westphal, Susemihl u. A. mit Erfolg geschehen, aber über die Quellen der Lehre von der Harmonik gingen die Ansichten noch auseinander. Westphal nahm den Aristoxenus als seinen Gewährsmann an, wogegen Carl von Jan (in der in Nr. 36 d. J. angezeigten Schrift) zeigt, dass in Aristides Lehren enthalten seien, welche mit denen des Aristoxenus zum Theil in Widerspruch standen. Herr Dr. Deiters geht auch von dieser Ansicht aus und sucht sie durch Prüfung und Vergleichung der einzelnen Capitel nicht nur zu begründen, sondern auch selbst die Quellen so weit möglich annähernd nachzuweisen, was um so schwieriger ist, da uns Aristides selbst hierüber gar nicht belehrt.

Deiters leitet zunächst die Darlegung des ethischen Einflusses der Musik auf den Menschen, die mit der Platonischen Lehre übereinstimme, auf Damon Atheniensis, den Freund des Sokrates, zurück, welcher ein Werk »de musica« geschrieben.

Das von Aristides seiner Harmonik vorausgeschickte Capitel »de universae disciplinae musicae partibus« enthalte ferner dieselbe Eintheilung, wie sie von Martianus Capella angenommen, welcher sich wiederum auf Lasus Hermionensis, zur Zeit der Regierung des Darius Hystaspis, als seine Quelle beruft.

Auch die definitio de materia musices sei nicht auf Aristoxenus allein zurückzuführen, sondern auf ältere Lehren, die Damon kurzweg mit »Platonische« bezeichnet und vermuthet Deiters hier wieder den Damon als Quelle und durch den Gebrauch des Wortes ὑπερυπάτη den Thrasyllus Platonicus.

Herr Dr. Deiters kommt zu dem Resultate, dass Aristides nur sehr Weniges aus Aristoxenus entlehnt habe. Nicht einmal das Werk des Letzteren selbst habe Aristides benutzt, sondern nur einen Auszug aus demselben, in welchem die Lehren des Aristoxenus nicht unverfälscht, sondern durch Zusätze seiner Schüler entstellt wiedergegeben wurden. Die meisten Lehren des Aristides gingen auf ältere Theoretiker vor Aristoxenus' Zeit zurück, nur sei es kaum möglich, die Autoren und die Werke selbst aufzufinden, welche dem Aristides als Quelle vorgelegen, und nachzuweisen, ob Aristides Einem oder Mehreren seine Lehren verdanke und ob einem Zeitgenossen des Plato selbst oder einem späteren Theoretiker, welcher an den älteren Lehren festgehalten. Als solchen führt er den Theon Smyrnaeus u. A. an.

Herr Dr. Deiters wird seine dankenswerthen Untersuchungen fortsetzen, die sich in diesem Programme nur über den ersten Theil der Harmonik erstrecken. *Mr.*

Ein deutscher Text zu Carissimi's Oratorium Jephtha.

Aus dem Lateinischen übersetzt von B. Gugler. *)

Der biblische Erzähler. Als zu streiten begann der König der Kinder Ammon wider die Kinder Israel und nicht erhörte Jephtha's Rede zum Frieden, kam der Geist des Herrn über Jephtha; und da Jephtha hinaus zog zum Streite, that er ein Gelübde also:

Jephtha. Wenn der Herr übergeben wird die Kinder Ammon in meine Hände: was aus der Thür meines Hauses zuerst mir begegnet, das sei von mir dem Herrn gebracht zu einem Opfer.

Chor. So auf die Kinder Ammon zog Jephtha zum Streite, dass im Geiste des Herren mit der Stärke Gottes er sie schlage und besiege.

Frauenchor. Und man hört Trompeten, und es ertönet Paukenklang, voll Kampfbegier stürzt mächtig Israel auf Ammon.

Eine Stimme. Weichet, Verworfene, weichet, entweichet in schneller Flucht! Ihr gehet unter, es fallet euch das scharfe Schwert. Gott hat in seiner Herrlichkeit zum Streite sich erhoben und kämpfet wider euch.

Chor. Weichet, Verworfene, weichet, entweichet in schneller Flucht! Ihr seid besiegt, bald in der Wuth der Schlacht sollet ihr vernichtet sein!

Der Erzähler. Jephtha schlug aufs Haupt sie und nahm ihnen zwanzig Städte, — eine grosse, grosse Schlacht, gar schrecklich.

Chor. Klagegeheul erfüllete Ammon, und darniedergebeuget vor Israel lag es in Demuth.

Erzähler. Da nun der Sieger Jephtha zurücke kam zu seinem Hause, geht ihm entgegen sein einiges Kind, seine Tochter, mit Pauken und mit Reigen, und sie sang vor.

Jephtha's Tochter. Stimmt an den frohen Lobgesang mit Paukenschall und Cymbelklang! Preiset im Sange Gott den Herrn, lobet in hohem Chore ihn! Den Herrscher, der die Schlachten lenkt, den Herrn des Himmels preist mit mir, dass er die Kinder Israel durch Heldenhand zum Sieg geführt!

Frauenchor. Preiset im Sange Gott den Herrn, in hohem Chore lobet ihn! Israel dankt ihm Ruhmesglanz und unser Heer den Siegeskranz.

Jephtha's Tochter. Singt Alle, Alle Gott dem Herrn! das ganze Volk lobsinge ihm, dem Herrscher, der die Schlachten lenkt, der uns verliehen Ruhmesglanz und Israel den Siegeskranz!

Chor. Gott unserm Herrn lobsingen wir, wir preisen den Herrscher, der die Schlachten lenkt, der uns verliehen Ruhmesglanz und Israel den Siegeskranz.

Erzähler. Aber da nun Jephtha, der das Gelübde dem Herrn gethan, die Tochter sah kommen ihm entgegen aus dem Hause, fing er schmerzlich zu weinen an und zerriss sein Kleid vor Jammer und klagte:

*) Das im 2. Bande der »Denkmäler der Tonkunst« gedruckte Werkchen wurde am 2. Dec. in einem Concert des unter Professor Faisst's Leitung stehenden »Vereins für classische Kirchenmusik« in Stuttgart aufgeführt, zu welchem Zwecke B. Gugler eine Uebersetzung angefertigt hatte, die wir hier mittheilen, da das kleine Oratorium an mehreren Orten zur Aufführung vorbereitet wird, eine so vortreffliche Verdeutschung also Jedem willkommen sein muss.

Jephtha. Weh', o weh' mir! ach, meine Tochter, ach, wie beugest du mich! o meine ein'ge Tochter, wie betrübst du mich! und du selber, meine Tochter, verderbest dich!

Die Tochter. Wie kann ich dich beugen, mein Vater? und warum sollt' ich, als deine einzige Tochter, verderben mich?

Jephtha. Ich habe meinen Mund aufgethan gegen Gott, dass, wer mir zuerst entgegengeht aus der Thür' meines Hauses, der sei von mir dargebracht dem Herrn zum Opfer. O weh' mir! ach, meine Tochter etc.

Tochter. Vater mein, so dem Herren du gelobet hast und bist als Sieger nun heimgekehrt, siehe bereit hier deine einzige Tochter; bring' sie dar zu einem Opfer, nachdem Gott dich rächte! Nur Eines, Vater mein, gönne noch deiner einzigen Tochter, eh' sie zum Tode geht!

Jephtha. Was könnte noch, o meine Tochter, was könnte noch dir, die bereit zu sterben, die Seele trösten?

Tochter. Gieb mir die Frist, dass ich zwei Monden gehe hin auf die Berge und dort mit meinen Gespielen weine um meiner Jugend Blüthe!

Jephtha. Gehe hin, mein Kind, gehe denn auf die Berge, meine Tochter, und weine um deiner Jugend Blüthe!

Chor. Mit den Gespielen zu Berge zog das Kind Jephtha's, und sie klagte, und sie trauerte um ihrer Jugend Blüthe also

Jephtha's Tochter. O trauert, ihr Hügel, trauert! ach jammert, ihr Berge, jammert! und bei dem schweren Leide meines Herzens klagt, o klaget! (»Echo«: klagt, o klaget!) Seht, es stirbt eine Jungfrau; in der Stunde meines Todes bleibt kein Sohn, dass ich mich tröste; darum seufzet, ihr Wälder, Quellen und Bäche! bei dem Scheiden der Jungfrau weint, o weinet! (»Echo«: weint, o weinet!) Wehe mir Armen! wenn das Volk singt in Fröhlichkeit, wenn den Sieg preiset Israel und rühmet des Vaters Thaten, werd' ich still zum Tode geh'n, einsam; ich, des Vaters einzige Tochter, sterbe, darf nicht leben. So erbebet, ihr Felsen! hört's mit Schrecken, ihr Hügel, Thäler und Schlüfte! von schauerlichem Klagelaut hallet wieder! (»Echo«: hallet wieder!) Beweinet, Kinder Israel, beweint die Blüthe meiner Jugend! um Jephtha's einzige Tochter hebt an im Ton der Trauer euren Klagechor!

Chor. Ja, weinet, Söhne von Israel! ihr Jungfrau'n alle, weinet laut! Dem Heldenkind, das so jung zu sterben geht, ertönt voll Schmerz und Trauer unser Klagechor.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** (Die Oper; Jul. Krause.) In Nr. 85 dieser Zeitung brachten wir die überraschende Nachricht, dass der kgl. Hof- und Opernsänger Krause plötzlich, wahrscheinlich seiner Wagnerfeindlichen musikalischen Richtung wegen, in den Ruhestand versetzt worden sei, obwohl er bei seinen ausserordentlichen Stimmmitteln, verbunden mit einer bei heutigen Theater-Sängern selten vorkommenden musikalischen Bildung noch lange Zeit der Stolz unserer kgl. Opern-Bühne hätte sein können. Man hoffte allgemein, die Intendantur der kgl. Schauspiele würde sich im letzten Augenblicke noch eines Bessern besinnen und eine so ausserordentliche Kraft wie Krause (da sie sonst hieran nicht Ueberfluss hat) der Bühne zu erhalten suchen. Indessen war dies nicht der Fall. Die Zeit fordert einmal ihre Rechte, und, indem man jetzt immermehr den classischen Boden verlässt und der Wagner'schen und Verdi'schen Muse huldigt, wird die kgl. Oper bald den Ruf eines wirklichen Kunstinstituts gänzlich eingebüsst haben. Es scheint, als wolle man hier in Berlin denselben Wagner-Schwindel, wie zuvor in München, ins Leben rufen. Im Grossen und Ganzen ist dem Berliner freilich dergleichen verhasst, aber eine Gross-Stadt wie Berlin ist von den Fremden so besucht, dass die Theater stets gefüllt sind, wenn nur das, was gegeben wird, den gehörigen Lärm macht, sich durch äusseren Glanz, Decorationen und Ungeheuerlichkeiten auszeichnet. Das hat man recht an den Meistersingern wahrnehmen können, welche nirgends in unseren Zeitungen ein anerkennendes Wort fanden, trotzdem aber immer wieder gegeben wurden und ihrer Sonderbarkeit und Abgeschmacktheit wegen die anwesenden Fremden anlockten. — Durch den Abgang Krause's verliert unsere Bühne gerade einen Künstler, dem dieser moderne Opernunfug im höchsten Grade zuwider ist, und der es nicht unterlassen konnte, so viel in seinen Kräften stand, dagegen Opposition zu machen. Der Dank dafür war, dass man den Unbequemen, nachdem er sechs und zwanzig Jahre hindurch der Kunst die treuesten Dienste geleistet, verabschiedete. Krause ist durch seinen Contract so gestellt, dass nicht nur er selbst, sondern nach seinem Tode auch seine Wittwe und unmündigen Kinder hinlänglich versorgt sind. Es ist somit sein Abgang vom Theater durchaus nicht sein, sondern allein des Theaters Schade. Auch wird Krause, wie wir schon neulich sagten, in Zukunft nicht der Kunst entzogen; er wird im Gegentheil durch seine hervorragenden Leistungen im Oratoriengesange auf einem andern ihm sogar höher stehenden Gebiete noch lange Zeit segensreich fortwirken können. — Zum Abschied vom Theater fand am Donnerstag zu seinem Benefize im Opernhause eine Vorstellung von Figaro's Hochzeit statt, in welcher er seine Lieblingsrolle, den Figaro, mit grosser Lebendigkeit und jugendlicher Frische zur Darstellung brachte und die Mitspielenden sowohl im Gesange als im Spiele in glänzendster Weise überstrahlte, wie es wohl selten bei Jemandem der Fall sein dürfte, der »seines Alters wegen« in den Ruhestand gesetzt wird. Das Haus war bis auf den letzten Platz gefüllt, und von allen Seiten gab das Publikum ihm auf das wärmste seine Theilnahme durch nie enden wollende Beifallsbezeugungen kund. Wir wollen die Leistungen der anderen Sänger hier nicht einzeln kritisiren, da wir von ihnen — (natürlich mit Ausnahme der Frau Harriers-Wippern) — im Grunde nur wenig Gutes sagen können. Es fehlt sämmtlichen, namentlich aber den Damen, mehr oder weniger eine gründliche Schule. Die Darstellerin der Gräfin (Frau von Voggenhuber) besitzt eine volle, kräftige Stimme, weiss aber ihre Töne nicht zu verbinden und hat eine mangelhafte, fast gänzlich unverständliche Aussprache; die Dame, welche den Pagen sang (Frl. Mille Roder, Tochter eines hiesigen Theaterregenten; s. Correspondenz aus Hamburg in Nr. 49) scheint die ersten Grundsätze eines richtigen Athemschöpfens nicht zu kennen u. s. w. — Viel schlimmer, als solche einzelnen Sängern und Sängerinnen anhaftenden Fehler, ist es aber, wenn die musikalische Leitung des Ganzen sich nicht in den rechten Händen befindet; denn hierunter leiden Alle. Dies zeigte sich namentlich darin, dass die Orchesterbegleitung fast ohne Ausnahme viel zu laut war und die stärksten Singstimmen verdeckte; ja, selbst die Reinheit liess manches zu wünschen übrig. Unter den früheren Kapellmeistern (Taubert und Dorn) war gerade die Begleitung in den Mozart'schen Opern von ausnehmender Zartheit und, wie sich von selbst versteht, dem Gesange untergeordnet. Jetzt kamen in den Ensemble-Stücken (z. B. im grossen Finale des zweiten Actes) die Sänger fast gar nicht mehr zur Geltung. Und hierbei wurde von dem Dirigenten, Herrn Eckert, das Tempo dermaassen beschleunigt, dass es für die Sänger beinahe zur Unmöglichkeit wurde, die Worte vernehmlich auszusprechen. Die ganze Aufführung machte daher (abgesehen von einzelnen gelungenen Stellen) den Eindruck, als halte man es nicht mehr für nöthig, mit Mozart viele Umstände zu machen; der ist eben gut genug, gehörig heruntergepeitscht zu werden. — Das ist in kurzen Zügen der Stand der classischen Oper in Berlin. Man wird das hier ausgesprochene Urtheil nicht zu hart finden, wenn man bedenkt, dass im Verlaufe einer nicht allzulangen Zeit zwei allgemein geachtete, der classischen Musik zugethane und im rüstigsten Mannesalter stehende Kapellmeister und der bedeutendste, gediegenste Sänger dieser Richtung ohne genügenden Grund veranlasst wurden, ihren Abschied zu nehmen.

✱ **Berlin.** *S.* Trotz des schwer auf den Gemüthern lastenden Druckes strömt doch die Fluth der Concerte in reichem Maasse und besonders sind es die alten bewährten Concertinstitute, welche auch in diesem Winter ihre Cyklen in gewohnter Weise begonnen haben, so gestern der Kotzolt'sche Gesangverein die erste seiner Soiréen. In ihrem materiellen Zwecke zeugte auch sie von der Zeit, da die Einnahme zum Besten der deutschen Invalidenstiftung bestimmt war. Was den Vortrag der gesungenen Stücke anbelangt — bekanntlich hat sich der Kotzolt'sche Verein die Pflege des mehrstimmigen Liedes zur Aufgabe gesetzt — so löste der an Zahl der Mitglieder nur kleine Chor seine Aufgabe im Ganzen in vortrefflicher Weise. Die Stimmen klangen edel und wohllautend und intonirten in guter Reinheit. Zu rühmen ist auch die grosse Biegsamkeit, mit welcher die Gesänge vorgetragen wurden, ohne dass dadurch eine leidige, taktlose Zerrerei entstanden wäre. Ueberhaupt liess sich recht wohl erkennen, wie kleinere Chöre, in denen eine jede einzelne Stimme eine geschulte ist, manchen Vortheil vor grösseren Chören voraus haben, in denen dies nicht so gleichmässig der Fall sein kann. Von den gesungenen Liedern waren folgende aus neuerer Zeit: »Zwischen Weizen und Korn« von Hauptmann, ein Herbstlied von Gade, ein Abendlied von Joh. Heuchemer und das Mendelssohn'sche Deutschland. Mit Ausnahme des letzteren litten diese Lieder an einer etwas zerflossenen Form; doch war besonders das Heuchemer'sche Lied recht wohlklingend, nur dass in demselben das unendlich lange Verweilen auf dem $^{6}_{4}$-Accorde störend wirkte. Einen sehr wohlthuenden Eindruck machte ein Lied von Albert Dietrich »Komm Trost der Nacht«, in der Form eines figurirten Chorales gehalten, mit sehr sangbarer und ausdrucksvoller Stimmführung. Ueberhaupt möchte sich die Kunst der Stimmführung, wie sie die älteren von den gestern gesungenen Liedern aufwiesen, die neueren Componisten wohl zum Muster nehmen. Die Hauptsache bei aller mehrstimmigen Musik ist die möglichst grosse Selbständigkeit jeder einzelnen Stimme, ohne

die eine auf Kosten der anderen zu bevorzugen. Die modernen Chor-Lieder sind dagegen meist nur Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung von drei anderen Stimmen. Das hat allmälig zu einer starken Uebertreibung sowohl nach der Seite der harmonischen Effecte, als auch nach der Seite des Ausdrucks hingeführt, die nach dem Wegfall des eigentlich Kunstvollen dies die einzigen Mittel blieben, eine (zumal kürzere) Composition interessant zu machen. — Das Concert wurde noch unterstützt durch den Gesang eines Fräulein Marie Lehmann vom Leipziger Stadttheater, deren Namen auf dem Programm zur Einführung beim hiesigen Publikum die Notiz beigegeben war, dass sie Schwester der hiesigen kgl. Opern-Sängerin sei. Stimme und Vortrag der Sängerin berührten im Ganzen wohlthuend, doch war die Aussprache (wie gewöhnlich) mangelhaft. Die Sängerin hat sich angewöhnt, bei aufwärtsgehenden Melismen ein h einzuschieben: We-hestwind, Ba-hochetc. Hermann Scholz spielte einige Dutzend Variationen eigener Erfindung über ein Original-Thema. Es waren ihrer zu viel, um nicht zu ermüden, sonst geberdeten sie sich als anständige Claviermusik.

Nachschrift. Unser Ref. hat zu erwähnen vergessen, dass in dem Concerte auch noch drei ältere Madrigale zur Aufführung kamen, was wir nachtragen, um den erbaulichen Angstschrei, welchen Herr G. E. (Engel) in der Vossischen Zeitung darüber laut werden liess, hier anzufügen. Derselbe lamentirt wie folgt: »Das Programm des ersten Abends schien uns etwas zu ernst und zu alterthümlich gehalten. So richtig der Gedanke ist, bei Concerten, welche der Vertretung des Chorliedes bestimmt sind, auch der ältesten Periode zu gedenken, so bedarf es doch eines sorgfältig zugeschnittenen Maasses, weil die älteste Periode im freien Ausdruck der Empfindung zu weit zurück ist, um lange zu befriedigen. Das Publikum besteht weder aus Antiquitäten-Krämern, noch aus musikalischen Säulenheiligen, und die Theilnahme desselben würde bald erschlaffen, wenn ähnliche Programme zur Regel werden sollten. Unter acht Chorliedern drei aus dem sechszehnten Jahrhundert und ein viertes im imitirten alten Stil, das ist zu viel. Es ist auch ein Irrthum, zu glauben, dass der Chor in den alten Sachen besser klinge; es ist geradezu umgekehrt. Theoretiker können sich berechnen, dass die alten Meister natürlicher, d. h. einfacher für die Singstimmen geschrieben haben und deshalb der Theorie nach besser klingen müssen, sie vergessen aber, dass erwachsene und reife Menschen — bei Schulknaben ist es allerdings anders — dasjenige am besten singen, wobei es ihrem Herzen am wohlsten wird« etc. Der genannte Kunstweise weiss mit denen, die anderen Geschmackes sind, also nur in beschimpfenden Ausdrücken zu reden; wie sicher muss er seiner Sache sein! Wünschen wir ihm dafür, dass ihm stets zu Theil werde, wobei seinem Herzen »am wohlsten ist«. *D. Red.*

✱ Frankfurt a. M. (Schluss.) Herr Musikdirector Volckmar aus Homberg bei Cassel gab in der St. Katharinenkirche ein Orgelconcert, in welchem er fast nur eigene Compositionen vortrug, welche sämmtlich der Programm-Musik angehörten, indem sie die beigedruckten Bibelstellen illustriren sollten. Das thaten sie auch theilweise mit viel Glück; doch konnte ich mich dadurch nicht für den Mangel an Erfindung und geordneter Form entschädigt halten. — Ein merkwürdiges Concert fand am 27. November im grossen Saale unter nie dagewesenem Zudrange statt: ein Kinderconcert zum Besten der Verwundeten und Nothleidenden am Kriegsschauplatze. Aussergewöhnliche Zustände und Situationen können wohl sonst Unstatthaftes rechtfertigen und so mögen denn unsere pädagogischen Bedenken gegen ein solches Unternehmen schweigen. Nachdem ein Knabe einen recht hübschen Prolog gesprochen, wurde von mehreren hundert Knaben und Mädchen unter Leitung des Lehrers Mauss der oben erwähnte Siegeschor aus Josua dreistimmig rein und exact gesungen, mit dem Adventstexte: »Tochter Zion, freue dich«. Hieran schloss sich die Bach-Gounod'sche Meditation für Clavier und Violine von einem Mädchen und einem Knaben wacker gespielt. Eine junge Sängerin sang dann Kücken und Taubert mit merkwürdigem Stimmfonds; ich könnte hier über sein sollende Kinder, sein sollende Kinderlieder — die ich beide in ihrer Koketterie gleich sehr verabscheue — u. dgl. sprechen; doch will ich den Verwundeten und Nothleidenden zu Liebe ein Auge und ein Ohr zudrücken. Es folgte die Titus-Ouvertüre, auf vier Flügeln sechzehnhändig gespielt; Herr Henkel hatte die Nummer mit den acht Mädchen trefflich studirt, die zarten Mädchenhändchen konnten freilich den grossen Raum nicht genügend füllen. Besser gelang dies den 48 Buben, welche hierauf ein Trio für drei Violinen in 16facher Besetzung vortrugen; Herr Dietz leitete diesen Vortrag. Verhältnissmässige Reinheit und vortreffliches Zusammenwirken zeichneten ihn aus. Den Beschluss des musikalischen Theiles machte die von über hundert Knaben gesungene »Wacht am Rhein«. Der zweite Theil brachte sinnig gewählte und künstlerisch ausgeführte lebende Bilder, deren nähere Besprechung nicht hierher gehört. Dass das Publikum Alles mit Jubel aufnahm und die Kleinen auch wirklich alle ihr Möglichstes thaten, kann man sich denken. Die Nachfrage war so kolossal gewesen, dass das Concert am 4. Dec. unter gleichem Zudrange wiederholt werden musste.

✱ Schwerin. Eine der bemerkenswerthesten Leistungen unserer Bühne in jüngster Zeit war die erneuerte Vorführung des Don Juan in der Bearbeitung unseres Intendanten, des Herrn v. Wolzogen. Zum Gelingen derselben trug wesentlich bei, dass der Hofkapellmeister Alois Schmitt von Anfang an so völlig auf die Intentionen des Intendanten einging und mit bewährtem Geschick alles Musikalische zur Ausführung brachte. Doch auch die übrigen Mitwirkenden thaten ihre Pflicht, nach dem Maass der ihnen zugemessenen Gaben. Frl. Lüdeke als Donna Anna excellirte in dem grossen Recitativ und in der Rache-Arie; die Dame besitzt Intelligenz, aber im Ganzen überwiegt der Verstand das seelische Element. Hr. Carl Hill als Leporello war mit seinem Prachtorgan vortrefflich, die Register-Arie war von zündender Wirkung. Borkowski löste als Don Juan seine Aufgabe mit anerkennenswerthem Fleisse, nur fehlt ihm die Noblesse. Von Frl. Rudolf als Zerline und Herrn Bohlig als Don Ottavio wird man befriedigt sein, wenn man nicht allzu hohe Anforderungen stellt. Der Masetto war unbedeutend. Die Bühnenmusik musste diesmal leider wegbleiben, denn die braven Musiker, welche hier dazu verwendet wurden, blasen jetzt rauhere Töne an der Loire! — Unsere Beethovenfeier wird vier Abende hinter einander währen: Fidelio — Kammermusik mit drei Werken der charakteristischen Perioden — Missa solemnis — Egmont. Also, wie Sie sehen, sind wir nicht gewillt, es uns so bequem zu machen, wie andere Leute.

✱ Luzern. Ueber eine neue viersätzige Symphonie von Fr. Pfyffer, welche in L. unlängst zur Aufführung gelangte, schreibt die dortige Zeitung: »Im Stadttheater wurde vor einem Kreise Eingeladener durch die Theaterkapelle und unter der Direction des Componisten vorgetragen: Eine Symphonie in vier Sätzen von Fr. Pfyffer. Schon im April 1869 hatte anlässlich eines Concerts des »Klapperkastens« ein Theil des hiesigen Publikums Gelegenheit, eine grössere Composition unseres jungen Mitbürgers anzuhören (*suite d'orchestre* in fünf Sätzen). Wenn dieselbe auch gut gefallen hat und zu schönen Erwartungen berechtigte, so mussten sich doch am letzten Montag die zahlreich anwesenden Musikkenner, welche der sich steigernden Entwicklung des Werkes von Anfang bis zu Ende mit grösster Aufmerksamkeit lauschten, gestehen, dass die Productionskraft des Componisten seit anderthalb Jahren grosse Fortschritte gemacht hat. Die Aufführung seiner Symphonie war von durchschlagendem Erfolge begleitet, zu welchem wir Herrn Pfyffer aufrichtig gratuliren. Schon das schwungvolle *Allegro* kündigte an, dass es sich hier nicht um ein gewöhnliches Tonwerk handle; die Grosszahl der Zuhörer war wohl am meisten entzückt durch die weichen, fast melancholischen Melodien des *Andante* und das lustige, hüpfende, schalkhafte *Scherzo*; dort eine überraschende Einfachheit der Gedanken und Motive, — hier ein sprudelnder Humor. Auch das *Finale* war von zündender Wirkung, — die ganze Symphonie geistreich combinirt, glücklich instrumentirt und namentlich von grosser Klarheit, wesshalb sich das Orchester sofort in seine Aufgabe hineinfand und nach blos einmaliger Probe das Werk mit Schwung zur Aufführung brachte.« Was diesem Referat, welches wir hier übrigens gern reproduciren, nur etwas schadet, ist der Schlusssatz: »Wir fassten aus dem Reichthum und überhaupt dem ganzen Charakter des Tonwerks unsererseits die Ueberzeugung, dass Herr Pfyffer gewiss bald mit grossem Erfolg an die Schaffung einer Oper sich machen würde«. Denn eine Symphonie und eine Oper sind zwei so verschiedene und zum Theil sich diametral entgegenstehende Dinge, dass — wenig gesagt — von der Begabung für das Eine Gebiet kein Schluss auf entschiedenes Talent für das andere gemacht werden kann. Die Symphonie ist ein Werk polyphoner Instrumentalmusik, die Oper ein Werk des Gesanges und zwar wesentlich des einstimmigen Gesanges. Welch ein Unterschied! Daher, ihr Herren Localkunstrichter, steckt den jungen Componisten keine Irrlichter auf! Rathet ihnen lieber, Gesang zu studiren, das ist der beste Weg zur Oper.

✱ Der Verleger Leonh. Simion in Berlin versendet die erste Lieferung der 3. Auflage des »Musikalischen Conversations-Lexikon« von dem verstorbenen A. Gathy, »gänzlich umgearbeitet und vermehrt« von A. Reissmann, und sagt in der Ankündigung: »Der Name des Herausgebers August Reissmann überhebt mich jeder weiteren Empfehlung«. Ist auch wirklich der Fall, nur in etwas anderem Sinne, als der Herr Verleger meint.

ANZEIGER.

[212] Im Verlage von **Robert Seitz** in Leipzig erschien soeben:

Friedensfeier

Fest-Ouverture

für grosses Orchester

von

Carl Reinecke.

Op. 105.

Partitur 2 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. 20 Ngr.

Der vierhändige Clavierauszug erscheint in ca. 8 Tagen.

---

[213] Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig.

Soeben erschien:

Ludwig van Beethoven.

Ein musikalisches Charakterbild

von

G. Mensch.

Mit dem Portrait Beethoven's in Kupferstich.

Ein starker Octavband, elegant geheftet 1⅓ Thlr.
Elegant gebunden 1⅔ Thlr.

---

[214] **Billige Prachtausgaben.**

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,

durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.

Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 5 Ngr. n.

Athalia.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 6 Ngr. n.

Belsazar.*
Clavier-Auszug 1 Thlr. n. Chorstimmen à 9 Ngr. n.

Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 15 Ngr. n. Chorstimmen à 6 Ngr. n.

Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 18 Ngr. n. Chorstimmen à 5 Ngr. n.

Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 15 Ngr. n.

Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Samson.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Saul.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Trauerhymne.
Clavier-Auszug 15 Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 2 Ngr. n.

Indem ich mir erlaube, auf diese **billige und correcte Prachtausgabe** aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die **einzige** Ausgabe ist, welche mit der **Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft** völlig übereinstimmt, wesshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

---

[215] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SINFONIEN

von

Ludwig van Beethoven.

Herausgegeben von **Fr. Chrysander.**

Partitur.

Pracht-Ausgabe.

Nr.	Op.		Netto Thlr.
Nr. 1.	Op. 21.	in C dur	1. —
- 2.	- 36.	in D dur	- 1. 15
- 3.	- 55.	in Es dur (Eroica)	- 1. 15
- 4.	- 60.	in B dur	- 1. 15
- 5.	- 67.	in C moll	- 1. 15
- 6.	- 68.	in F dur (Pastorale)	- 1. 15
- 7.	- 92.	in A dur	- 1. 15
- 8.	- 93.	in F dur	- 1. 15
- 9.	- 125.	in D moll (mit Chor)	- 3. —

In elegantem Einbande kostet jede Sinfonie 15 Ngr. mehr.

---

[216] Das von **E. W. Fritzsch** in Leipzig unter Mitarbeiterschaft der angesehensten Musikschriftsteller herausgegebene

Musikalische Wochenblatt

beginnt am 30. December d. J. seinen

2. Jahrgang.

Diese **vierteljährlich** in 13 Nummern à 16 Seiten in Quart zu dem Abonnementspreis von 15 Ngr. erscheinende Musikzeitschrift bietet: Regelmässige wissenschaftliche Aufsätze; Kritiken; Biographien bedeutender Künstler (mit Portraits); Abbildungen von Geburtshäusern, Monumenten, Grabstätten etc.; Musikbriefe und Correspondenzen; stehende Rubriken für Engagements und Gastspiele, für Kirchenmusik-, Opern- und Novitäten-Aufführungen, sowie für beachtenswerthe neue Musikalienverlagswerke; Journalschau; Angabe von Vacanzen für Musiker; Inserate u. s. w., u. s. w.

Als Abonnementsprämie des 2. Jahrganges, welche jedoch nur durch Pränumeration des vollen Jahresbetrages von 2 Thlrn. zu erlangen ist, wird eine im Herbst 1871 zur Versendung gelangende, von Wilh. Tappert verfasste

Geschichte der Musik

gelten.

Das „Musikalische Wochenblatt" darf deshalb mit Recht allen Musikern und Musikfreunden als die derzeit **reichhaltigste und billigste** Musikzeitschrift angelegentlichst empfohlen werden. — Dasselbe ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, sowie Postanstalten zu beziehen. — Probenummern gratis.

---

[217] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SALAMIS

Siegesgesang der Griechen

von Hermann Lingg

für

Männerchor und Orchester

componirt von

Friedr. Gernsheim.

Op. 10.

Partitur . . . . 1 Thlr. 25 Ngr.
Clavier-Auszug und Chorstimmen . 1 - 25 -
Chorstimmen einzeln . . . à — - 3¾ -
Orchesterstimmen sind von mir in Abschrift zu beziehen.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28. December 1870. **Nr. 52.** V. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst der fünfte Jahrgang dieser Zeitung, und bitte ich die geehrten Abonnenten, welche ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang nicht schon eingesandt haben, dies schleunigst zu bewerkstelligen, damit keine Störung in der Versendung eintritt.

Es ist Vorkehrung getroffen, dass die Unregelmässigkeit in der Zusendung der Zeitung, welche bei der Entfernung des Herausgebers vom Druckorte unter den obwaltenden kriegerischen Verhältnissen mitunter nicht zu vermeiden war, fernerhin nicht wieder vorkommt.

J. Rieter-Biedermann.

Ludwig van Beethoven.

Zum 17. December 1870.

Inmitten der gewaltigen Aufregung und Spannung, in welcher der rastlose, blutige Kampf gegen die frevelhaften Störer des Völkerfriedens unsere Herzen gefesselt hält, inmitten der frohen Begeisterung und Erhebung, mit welcher uns alle die glänzenden Siege unserer Brüder, die neue Zukunft unseres Vaterlandes erfüllt: inmitten dieser ausserordentlichen Zeit, welche alle geistigen Interessen der Menschen auf einen Punkt richten möchte, sollen wir die Jubelfeier des Mannes begehen, den unsere Stadt ihren grössten Sohn, den Deutschland seinen grössten Tondichter nennt. In der That, wenn irgendwann, dann haben in solchen Zeiten, wie die eben durchlebte, jene Männer Anspruch auf die Bezeugung unserer Verehrung, in welchen die geistige Höhe unseres Volkes im Vergleiche zu den benachbarten Nationen sich darstellt. Oder repräsentirt etwa nicht auch Beethoven den Sieg des Echten über den Schein, der Wahrheit über Trug und Gleissnerei, der gediegenen Tüchtigkeit über gehaltlose Oberflächlichkeit? Was haben uns denn unsere westlichen Nachbarn in den letzten Jahrzehenden auf dem musikalischen Felde gebracht, wenn nicht solches, was man entweder als gleichgültig bei Seite lassen, oder wovon man sich empört abwenden musste? Ja, selbst deutsche Künstler haben sich des verderbenbringenden Einflusses der Pariser Oper nicht erwehren können und mit Verleugnung ihrer deutschen Natur das Ziel wahrer Kunst vor dem Dienste eitlen Glanzes und üppiger Sinnlichkeit aus den Augen gesetzt; und an deutschen Kunstwerken vergriff sich französische Leichtfertigkeit, um sie ihres Geistes beraubt, aber mit eitlem Flitter behängt ihrem Publikum geniessbar zu machen. Und nicht ohne Beschämung haben wir zu bemerken Gelegenheit, wie tief der Geschmack eines grossen Theiles unserer Bevölkerung von dieser Pariser Unsittlichkeit inficirt ist, wie lange und entschieden diese Meyerbeer, Gounod, Offenbach unsere Bühnen beherrschten — beherrscht haben, dürfen wir hoffen. Wo sich aber auch dort in kleinerem Kreise das Bedürfniss nach Edlerem und wahrhaft Schönem kundgab, da war es niemand anders als Beethoven, bei welchem man fand was man suchte; Beethoven's Symphonien und Quartette haben auch mitten in feindlicher Umgebung die Ahnung des Höheren bewahrt und verbreitet. Auch von diesem erfreulichen Einflusse sind wir — jeder weiss es — mehrfach Zeugen gewesen. So lasst uns denn auch heute mit freudiger Genugthuung den 17. December festlich begehen und in dem Namen unseres deutschen Beethoven das Zeichen erblicken, in welchem die Unwahrheit und das Gemeine immerdar siegreich wird bekämpft werden.

Mit wie viel grösserem Stolze aber dürfen wir Bonner in diesem Jahre den Ehrentag unseres Meisters feiern! In unserer Stadt erblickte er nicht allein das Licht der Welt, er hat hier den grössten Theil seiner jugendlichen Entwicklung durchgemacht, und die tiefsten und bleibendsten Eindrücke aus diesem seinem Bonner Leben in seine spätere Heimath mit hinübergenommen. Und bekanntlich waren diese Eindrücke wenigstens in musikalischer Hinsicht nicht gering anzuschlagen. Wie in unserer Stadt in den letzten Jahren vor der Revolution überhaupt ein reges geistiges Leben zu erstehen begann, so hatte die Kunstliebe der letzten Kurfürsten namentlich die musikalischen Institutionen auf eine anerkennenswerthe Höhe gebracht. Eine ausgezeichnete Kapelle, ein wohl ausgestattetes Theater, eine gut besetzte und gut geleitete Kirchenmusik zeichnete die Residenz vor manchen anderen aus; Künstler von bedeutendem Namen, wie Ries, die beiden Romberg, die beiden Reicha befanden sich dort, und ebenso lebten daselbst Kunstfreunde von geläutertem Geschmacke und regem Interesse. Zu dieser Gemeinschaft aber gehörte Ludwig van Beethoven von frühester Kindheit nicht allein durch seine Herkunft, als Enkel des Hofkapellmeisters, als Sohn des kurfürstlichen Hoftenoristen; seine früh erwachende, eminente Begabung hatte schon dem Knaben eine selbständige Stellung in diesem Kreise

tüchtiger Künstler gegeben; schon mit 13 Jahren war er Hoforganist, bald nachher Mitglied des Orchesters als Bratschist, sowie Kammermusikus des Kurfürsten. So waren ihm die grössten Werke sowohl der Kammermusik, wie der dramatischen und der kirchlichen von früher Jugend an vertraut; seine tiefe Verehrung für Mozart, an welchen sich sein ganzes Schaffen bis gegen sein 30stes Jahr hin anschliesst, wurde in Bonn begründet; von Bonn aus besuchte er den geliebten Meister im Jahre 1787, und sein Spiel entlockte diesem das bekannte prophetische Wort. Sein Clavierspiel auch war es vorzüglich, welches bereits in Bonn zu jener hohen Entwicklung gedieh, die auch in seiner vollendetsten Zeit als ihm eigenthümlich bezeichnet wird; so war die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, sowie die tiefe geistige Durchdringung, die ihn gleich beim ersten Auftreten über alles Virtuosenthum hoch erhob. Wie manchesmal erklangen seine wunderbaren Phantasien in dem bescheidenen Zimmer des Hauses, welches seine Familie zuletzt bewohnte — es ist das Parettische Haus, Wenzelgasse 476 —, wo ihm sein Freund und Beschützer Graf Waldstein zuhörte und ihm seine Zukunft prophezeite; wie oft entzückte er seine Genossen in der Kapelle durch sein seelenvolles Spiel, so dass sie ganz Ohr waren, wenn er spielte; und in die kunstgebildeten Kreise der Residenz eröffnete ihm diese seine Kunst leichten Eingang und gewährte ihm ausser bewundernder Anerkennung auch den Ersatz für das traurige Familienleben, welches ihm namentlich seit seiner Mutter Hinscheiden (1787) beschieden war. Es ist dies der düstere Schatten, der auf dem Bilde von Beethoven's Jugendleben ruht; die überaus trüben Verhältnisse seines elterlichen Hauses, verschuldet durch des Vaters Schwäche und Verkommenheit, haben ihn weder künstlerisch noch menschlich in Bonn die Entwicklung finden lassen, die einem solchen Talente angemessen war. Künstlerisch nicht: denn wiewohl Beethoven bereits in Bonn vielerlei sowohl technischen wie theoretischen Unterricht erhalten, so hat er doch den stufenweisen theoretischen Cursus nicht durchgemacht; des würdigen Neefe Anleitung war nicht ausreichend, ihn in den sicheren Besitz der zum selbständigen Gestalten erforderlichen technischen Fertigkeit zu setzen; der 22jährige junge Mann hat in Wien bei Haydn und Albrechtsberger von vorne anfangen müssen, er hat erst in Wien die ersten völlig gezeitigten Früchte seiner Muse in die Welt gesandt. Menschlich noch weniger: denn wenn auch die sittliche Energie des Mannes im Stande war, im Verlaufe seines Lebens die Lücken seiner wissenschaftlichen Bildung einigermaassen auszugleichen, welche die völlige Vernachlässigung seines Jugendunterrichts nothwendig zurücklassen musste, so ist es ihm nicht gelungen, die Härten des Charakters zu verwischen, welche die unerfreulichen Eindrücke seines häuslichen Lebens, in welchem sonst die harmonische Bildung des Gemüthes zu wurzeln pflegt, in ihm zurückgelassen hatten. Die Panegyristen Beethoven's, deren Zahl täglich wächst, wollen uns darüber täuschen; wir hoffen, dass der kundige Biograph nicht vergessen wird, dass der Künstler ein Mensch gewesen, der sich nach gegebenen Voraussetzungen entwickelt hat, und wir vertrauen, dass die Verehrung des Künstlers dabei nicht leiden wird.

Was Bonn dem grossen Meister gab, was es ihm nicht geben konnte, ist bekannt genug; aber wie er selbst der schönen Heimath nie vergessen hat, auch als sein verhängnissvolles Leiden ihm die Möglichkeit benahm, dieselbe wieder zu sehen, so ist auch seine Vaterstadt der Ehre stets eingedenk gewesen, ihn den ihrigen zu nennen. Die grossartige Bahn des Beethoven'schen Schaffens, welche ihn von dem Mozart'schen Vorbilde allmälig weiterführte, welche mit der erstarkenden Individualität, der sich vertiefenden Innerlichkeit, der immer sicherer geübten Kunst ihn befähigte, Ungeahntes auszusprechen, die Formen der Aussprache zu erweitern und von dem anmuthigen Tonspiele, in welchem sich die behagliche Selbstzufriedenheit spiegelte, fortzuschreiten zur Darstellung der tiefsten Seelenkämpfe und höchsten Triumphe, die das menschliche Herz fassen kann — diese glänzende Bahn, die ihn in der letzten Periode seines Schaffens zu einer immer grösseren Unmittelbarkeit der Tonsprache befähigte, sie hat sich durchaus in seiner neuen Heimath Wien vollzogen; dort erntete er seine Lorbeeren, dort bildete sich die anfangs kleine, allmälig wachsende Gemeinde seiner Verehrer, dort auch erlebte er das Geschick, von der Menge vergessen, vor den im Süden aufsteigenden Gestirnen in ihren Augen verdunkelt zu werden. Aber während sein Ruhm die Welt durchdrang, nahm auch seine Vaterstadt von jeder Phase seiner Entwicklung dankbar und eifrig Notiz, und trug ihm, wo sie konnte, den Zoll der Verehrung ab. Hier lebte sein verdienter Schüler, auf den unsere Stadt schon stolz sein dürfte, wenn sie nicht Beethoven's Geburtsstadt wäre, Ferdinand Ries, der die erste Aufführung der 9. Symphonie in unserm Rheinlande (1825 zu Aachen) bewirkte; hier wurde dem grossen Meister auf Anregung seiner Verehrer das Denkmal errichtet, welches unseren Münsterplatz ziert; hier auch ist namentlich in den letzten drei Jahrzehenden ein reges, in allen Kreisen fest gewurzeltes musikalisches Leben erstanden, welches, mag es auf die Pflege im Privatkreise beschränkt bleiben, mag es in öffentlichen Aufführungen seinen Ausdruck finden, deutlich oder stillschweigend auf Beethoven als seinen Mittelpunkt hinzielt. Seine Sonaten, seine Lieder, seine Quartette dürfen als Gemeingut aller bezeichnet werden; unser Instrumentalverein, der des Meisters Namen führt, hat die Darstellung seiner Werke zum ausgesprochenen Hauptzwecke; dieselben dem grossen Publikum in möglichst vollkommener Form verzuführen, ist das verdienstvolle Streben unserer thätigen Dirigenten gewesen. Und nun ist es der Thätigkeit unserer Verwaltung und der Opferwilligkeit unserer Mitbürger gelungen, den Aufführungen auch ein geeignetes Local zu verschaffen: die Feier des 100jährigen Geburtstages Beethoven's soll auch die Einweihungsfeier unserer Beethovenhalle sein.

Gewiss, unser Bonn hat sich der Ehre, Beethoven geboren zu haben, nicht unwürdig gezeigt; und die würdige Feier seines Geburtstages befriedigt ein wahres Herzensbedürfniss aller, die jemals hier die Kunst gepflegt haben. Unserer Verehrung und Hingebung an das Schöne und den Meister der es geschaffen, Ausdruck zu geben, brauchen wir uns auch im gegenwärtigen Momente nicht zu scheuen; die Anschauung und der Eindruck desselben wird uns alsbald von dem enghegrenzten Standpunkte des localen Stolzes zu der Höhe nationaler Betrachtung hinüberführen, und indem wir uns verhalten, wie Beethoven nicht uns allein, sondern unserm Vaterlande und allen, die für das Schöne empfänglich sind, angehört, wird in uns die Ueberzeugung erstarken, dass dieses unser Vaterland, von dessen neuerstehender politischer Grösse wir Zeugen sein dürfen, dessen Wissenschaft überall herrscht, wo geistige Interessen gepflegt werden, auch in seinen Künstlern unübertroffen unter den Völkern dasteht.

(Bonner Zeitung vom 17. Dec.)

Johann Peter Sweelinck (1561—1621).

Drei Fantasien, drei Toccaten und vier Variationen für Orgel von Sweelinck und Samuel Scheidt, (Sweelinck's Schüler) nach einem Manuscripte des grauen Klosters zu Berlin aus der Orgeltabulatur übersetzt und herausgegeben von **Robert Eitner.** Verlag und Eigenthum von N. Simrock in Berlin. Pr. 1 Thlr. netto. Gross Noten-Octav, Dedication und Vorrede VI Seiten, Notenstich 51 Seiten.

Herr Eitner hat sich der Mühe unterzogen, aus einer deutschen Tabulatur-Handschrift des siebzehnten Jahrhunderts

eine Anzahl Orgelcompositionen von Sweelinck (nebst zwei kleinen Sätzchen, Variationen, zu je 16 Takten von S. Scheidt) in moderne Notenschrift zu übertragen und dem heutigen orgelspielenden Publikum zugänglich zu machen. Es ist dies insofern ein verdienstliches Unternehmen, als Sweelinck einer der ältesten Organisten war, welche sich durch ihre virtuosenmässige Fertigkeit im Spiel einen bedeutenden Ruf erwarben. Seine Zeitgenossen sind seines Lobes voll, und der alte Joh. Gottfr. Walther berichtet in seinem musikalischen Lexikon (1732), sich auf das Zeugniss von Sweelinck's Zeitgenossen stützend, folgendermaassen von ihm: ».... Swertius, welcher »sein sehr guter Freund gewesen, nennet ihn nur schlechtweg »seinen Niederländer, anbey aber auch ein Miracul der *Musicorum* und Organisten, zu welchem täglich, wenn er gespielet, »ein grosser Zulauff geschehen, um ihn zu hören und kennen »zu lernen. Er habe, nebst den Davidischen Psalmen, auch »andere geist- und weltliche Lieder von 3, 5, 6 und 8 Stimmen »herausgegeben, und sey *an.* 1622 im November gestorben«. Für die Geschichte des Orgelspiels haben die Sweelinck'schen Compositionen somit ihren unbedingten Werth, und wir können das Unternehmen Eitner's in dieser Beziehung nur billigen. — Herr Eitner hat seine Ausgabe unserm berühmten Orgelvirtuosen »Herrn Professor August Haupt, Organist [Organisten] an der Parochialkirche und Director des Königl. Kircheninstitutes [des Königl. Institutes für Kirchenmusik] zu Berlin hochachtungsvoll zugeeignet«. Ueber das dieser wohlstilisirten Dedication folgende Vorwort, in welchem uns die Verdienste des siebzehnten Jahrhunderts um die Musikentwicklung und die Lebensverhältnisse Sweelinck's *in nuce* auseinandergesetzt werden, auch u. a. die Behauptung aufgestellt wird, »dass man Sweelinck mit vollem Rechte den Gründer der Instrumentalmusik nennen könne«, wollen wir um so lieber hinfortgehen, als wir erst vor Kurzem Gelegenheit hatten, den Werth Eitner'scher Raisonnements kennen zu lernen. Wir wollen desshalb unsere Aufmerksamkeit der Ausgabe selbst zuwenden und sehen, ob der Herausgeber die Sweelinck'schen Stücke richtig und zweckmässig übertragen hat. Eine gute sorgfältige Ausgabe dieser Art muss eigentlich so beschaffen sein, dass sie die Quelle, die Handschrift, im wesentlichen vollständig ersetzt. Legt man diesen höchsten Maassstab an die vorliegende Eitner'sche Ausgabe, so lässt sie allerdings vieles zu wünschen übrig. Zunächst müssen wir es als eine auffallende und unnüthige Abweichung vom Original bezeichnen, dass Eitner alle Notenwerthe verdoppelt hat, d. h. dass er durch die ganze Ausgabe hindurch statt des $4/4$-Taktes (𝅝) den *alla-breve*-Takt (𝅜) gesetzt hat. In allen älteren und neueren Schriften über die deutsche Orgeltabulatur ist der Notenwerth durch folgende Zeichen ausgedrückt:

Hr. Eitner sagt zwar (Vorrede S. IV), dass die deutsche Orgel-Tabulatorschrift »hinlänglich bekannt« sei und (S. V) dass seine Uebertragungen »getreue Copien des Originals« seien, dennoch nimmt er aber folgende Notenwerthe an:

und fügt in einer Anmerkung S. 1 hinzu: »Die halben Noten haben die Geschwindigkeit unserer heutigen Viertelnoten im ruhigen Zeitmaasse = 96. *M. M.*« Diese Bemerkung ist also ganz unnötz. Herr Eitner hätte sich lieber vor seiner Uebertragung der Stücke mit der »hinlänglich bekannten« Tabulatur bekannt machen sollen. Jetzt erwächst ihm durch seine eigenmächtige Verdopplung aller Notenwerthe noch die grosse Unbequemlichkeit, dass er drei- und vierstimmige Accordgriffe in viereckigen *Breves* schreiben muss, was recht unbequem zu lesen ist:

statt

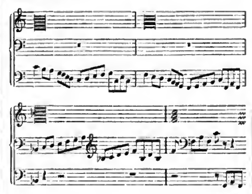
Dieser Notirungs-Fehler ist trotz der durch ihn entstehenden Unbequemlichkeiten doch in so fern nicht wesentlich zu nennen, als uns der *Alla-breve*-Takt durchaus dieselben Verhältnisse wie der Vier-Viertel-Takt (nur äusserlich in anderer Gestalt) wiedergiebt. — Bedenklicher dagegen ist die von Herrn Eitner getroffene Notirungsweise auf drei Liniensystemen, von denen er das unterste für das Pedal, die beiden oberen für ein, auch meistens zwei Manuale bestimmt; nicht als ob diese Anordnung an und für sich nicht die zweckmässigste sei, sondern desshalb, weil wir in den Sweelinck'schen Tabulaturen niemals eine Angabe finden, was auf einem oder auf zwei Manualen und was auf dem Pedal gespielt werden soll. Der Leser wird sich leicht ein richtiges Bild von der Handschrift machen können, wenn er sich die Mühe nimmt, die Beilage 1 meines Contrapunkts anzusehen, woselbst ich etwas mehr als die Hälfte der ersten Seite dieser Handschrift habe facsimiliren lassen; eine Uebertragung dieses Fragments auf zwei Systeme und in den richtigen Notenwerthen ist a. a. O. Seite 23—25 zu finden. Wenn nun, wie in diesem Anfang des ersten Stückes, der Satz wirklich vierstimmig ist, und die unterste Stimme sich in einem den Pedaltönen angemessenen Umfange bewegt, so hat die Notation auf drei Liniensystemen sicherlich das angenehme für sich, dass man die Stimmen leicht übersehen und unterscheiden kann. So verhält sich aber die Sache nicht immer. Bisweilen findet man einzelne vollgriffige Accorde, an anderen Stellen wird die Unterstimme weit über den Umfang des Pedals (oft bis in die Sopranlage) hinaufgeführt, an noch anderen Stellen enthält die Unterstimme so schnelle Noten, dass sie schlechterdings auf dem Pedal nicht ausführbar sind. Diese Umstände veranlassen Herrn Eitner nun mit der Unterstimme nach Belieben zu verfahren, d. h. bald als Pedal-, bald als Manual-Stimme ganz nach Willkür zu notiren, bald auch den Zusatz in Klammer hinzuzufügen: »kann auch auf dem ersten Manuale gespielt werden« u. s. w. — Der Herausgeber scheint seine Unsicherheit hier selbst zu fühlen; in der Vorrede S. V sagt er: »Der Gebrauch des Pedals ist im Originale mit grosser Ungenauigkeit (!) verzeichnet« [er ist weder mit Genauigkeit, noch mit Ungenauigkeit, sondern gar nicht verzeichnet!]*), »so dass oft Passagen in der Bassstimme stehen, welche bis in die höchsten Lagen der Oberstimme hinaufgehen. Da wir wissen, dass das Pedal der Alten den gleichen Umfang hatte wie noch heutigen Tages, so lag es auf der Hand, wie solche Stellen zu spielen sind (?) und habe ich daher mich durchweg bemüht, eine praktische und leicht spielbare Aus-

*) Warum sagt Herr Eitner in der Vorrede das nicht ganz offen? führt nicht ein so unbestimmter Ausdruck wie »mit grosser Ungenauigkeit« zu den falschesten Vorstellungen? Auch in der Ausgabe selbst ist diese Zweideutigkeit überall zu finden. Eitner macht zu Anfang S. 1 der Orgelstücke die Anmerkung: »Alle Angaben, welche eingeklammert sind, rühren vom Herausgeber her«. Hiernach muss man natürlich annehmen, die vielen nicht eingeklammerten 1. *M.* und 2. *M.* stünden wirklich in der Handschrift; dem ist aber keineswegs so, sie sind Zusatz und Erfindung des Herrn Eitner. — S. 18 steht sogar einmal die Bemerkung (allerdings eingeklammert) über dem Bass: »ist als Pedalstimme nicht notirt«, woraus bei solchen, welche die Handschrift nicht kennen, natürlich die Ansicht entstehen muss, als sei die Pedalstimme sonst besonders notirt. Also überall Confusion!

führung zu erzielen». Hier ein Beispiel, wie Herr Eitner verfährt (vgl. S. 9); zunächst lasse ich das Sätzchen mit richtiger Uebertragung der Notenwerthe und genauer Angabe der Pausen folgen:



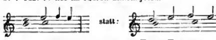
Diese Passagen der Unterstimme, von denen wir mit grösster Sicherheit annehmen können, dass sie zu Sweelinck's Zeiten nur *manualiter* gespielt worden sind, sehen in der Eitner'schen Ausgabe so aus:



Ist das nicht eine ganz willkürliche Vertheilung der Stimmen? wo kommen z. B. die ganzen Takt-Pausen in den ersten Takten her? und so durchweg, dass man glauben muss, die Composition bestände aus fünf obligaten Stimmen. Im letzten Takt steht ausserdem, beiläufig gesagt, das *g* der Mittelstimme um eine Octave zu hoch.

Soviel über die äusserliche Einrichtung der Ausgabe, die schon von der Art ist, dass wir nicht leicht ein richtiges Bild von der Gestalt der Compositionen und von dem, was und wie es uns die Handschrift bringt, bekommen können. Aber auch hiervon wollen wir noch absehen und gern zugestehen, dass trotz der willkürlichen Pedalbehandlung, sowie der Vertheilung der Stimmen auf Manuale 1 und 2, und trotz der unrichtigen Notirungsweise dennoch die Ausgabe ihren Werth haben könnte, wenn sie nur im Uebrigen correct wäre, und ein thatsächliches Zeugniss von der Sorgfalt und dem Fleiss des Herausgebers ablegte. Wie es aber hiermit beschaffen ist, werden wir sogleich sehen. Bei einer Vergleichung mit dem Manuscript fand ich zunächst eine grosse Menge kleinerer Fehler, wesentliche und unwesentliche, von denen ich nur einige wenige mittheile:

S. 1 Takt 11 lies im oberen Liniensystem



S. 2 Takt 1 muss die Note im Alt $\bar{c}$ statt $\bar{d}$ heissen. — Auf derselben Seite Takt 21 und ff. hat der Herausgeber statt der Pausen einen Punkt gesetzt. Im Manuscript steht so:

statt:

S. 7 Takt 1 steht die Mittelstimme in der Handschrift eine Octave tiefer, so:



Dergleichen kleinere Fehler gehen durch die ganze Ausgabe und beweisen, dass der Herausgeber noch nicht die nöthige Sorgfalt sich angeeignet hat, die jemand besitzen muss, der ein älteres Werk originalgetreu wiedergeben will. Druckfehler befinden sich bekanntlich auch in den sorgfältigst corrigirten Büchern; von den angegebenen Fehlern lassen sich jedoch nur wenige unter diese Kategorie fassen, und dass sie nicht alle als solche zu betrachten sind, wird uns leider durch noch gröbere Fehler bestätigt. Was wird der Leser dazu sagen, wenn wir constatiren müssen, dass der Herausgeber S. 5 zwischen Takt 4 und 5 beim Lesen des Manuscripts die Reihe verloren und folgende Stelle ausgelassen hat,



wenn ferner an einer anderen Stelle dem Herausgeber das umgekehrte Unglück passirt ist, dass er S. 17 (Takt 18) einen Takt zweimal copirt und diesen Fehler trotz der dadurch entstandenen Octaven nicht bemerkt hat!

Hiermit breche ich meinen Bericht ab; ich glaube, dass die angeführten Dinge vollständig zur Beurtheilung der vorliegenden Ausgabe genügen werden. *H. Bellermann.*

Nachschrift des Herausgebers.

Mit obiger Recension gleichzeitig traf die 12. Nummer der von Herrn Eitner herausgegebenen »Monatshefte für Musik-Geschichte« bei mir ein, deren Inhalt diese Nachschrift veranlasst. In derselben befindet sich eine abermalige Anzeige der ersten Publication der »Denkmäler der Tonkunst« (eine andere war schon vor längerer Zeit in den Monatsheften erschienen). Es wird darin namentlich Bellermann's Ausgabe des Palestrina wegen der sorgfältigen Redaction herausgestrichen; Hr. Eitner wird also dem Herrn Bellermann gewiss nicht die Fähigkeit absprechen, seine Sweelinck-Ausgabe beurtheilen zu können.

Bei Carissimi's Oratorien findet Herr Eitner die Redaction »nicht so gut«, und ein Mann, der Obiges von Sweelinck zu Stande brachte, muss in solchen Dingen wohl als competent angesehen werden. Freilich, wenn er meint, es gehöre zu einer guten Redaction, beim Uebertragen der alten Handschrift die Reihe zu verlieren, hier Takte wegzulassen, dort hinzuzusetzen, den Orgelstücken ein Pedal anzuleimen u. dgl. m., so muss ich ihm allerdings Recht geben, denn derartige Künste verstehe ich so wenig wie mein Freund Bellermann. Als Herausgeber von Musikwerken sind wir Pedanten, welche auf Originaltreue und Buchstäblichkeit schwören, und wo uns die Quelle im Stiche lässt, nehmen wir nicht zu der Phantasie unsere Zuflucht. Aber die Herausgeber der Denkmäler merken sich gegenseitig die zweifelhaften Punkte an und helfen einander. Das Schicksal hat es gewollt, dass der schwierigste und namentlich der undankbarste Theil der Arbeit mir zufallen sollte, denn während bei Palestrina und Corelli verschiedene, zum Theil mit grösstem Fleisse corrigirte Stimmendrucke zu Rathe gezogen werden können*), Couperin aber in einem nahezu correcten Kupferstiche vorliegt, ist man bei Carissimi und allen seinen Nachfolgern der nächsten hundert Jahre auf Copien von Lohnschreibern oder auf Bearbeitungen von Musikern, die für spätere Aufführungen zugerichtet sind, angewiesen. Der Zustand dieser Handschriften ist Jedem bekannt, welcher einmal den Versuch gemacht hat, etwas davon zu ediren. Gelingt es, mehrere Copien desselben Werkes zu erlangen, so mehrt sich die Arbeit, aber die Ausbeute bleibt gewöhnlich gering. Beim Judicium Salomonis lagen mir zwei Handschriften vor, die kaum eine Note gemein haben; in der jüngeren ist Alles umgeschrieben und durch dieselbe kaum hie und da ein Schreibfehler der älteren zu berichtigen. Und so erheben sich bei jedem neuen Werke neue Schwierigkeiten. Dies ist es, wodurch die Herausgabe der nicht-kirchlichen Vocalmusik von 1640—1720 eine so undankbare Arbeit wird. Wovon macht nun Herr Eitner sein Urtheil über die Güte einer Redaction abhängig? Davon, dass er in der Ausgabe — Druckfehler**) bemerkt hat! Dies macht ihn »misstrauisch« gegen Alles, was er, wie aus seinen Bemerkungen klar hervorgeht, nicht versteht!

Misstrauisch sollte er nachgerade allerdings sein, aber gegen sich selbst, gegen seine eigene unwissenschaftliche Art zu arbeiten. Die obige Recension ist in dieser Hinsicht lehrreich genug; ich füge ihr noch ein kleines Exempel aus einem andern Gebiete an. Dem letzten Jahrgange der »Monatshefte« ist ein »Verzeichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800, verfasst von Rob. Eitner« beigegeben. In dem »Verzeichniss der Componisten« findet man eine Reihe Namen aus Winterfeld's Geschichte des evangel. Kirchengesanges abgeschrieben, welche derselbe aber ausdrücklich als die Dichter von Liedern unbenannter Tonsätze angiebt, was indess Herrn Eitner nicht abhält sie frischweg in Componisten zu verwandeln! Es ist dies fast der ganze Dichterkreis des Freylinghausen'schen Gesangbuches, darunter die allbekannten Scheffler (Joh. Angelus), Dessler, Crasselius, Bernstein u. s. w., deren Namen und Lieder heute noch Jedermann kennt, der überhaupt etwas von den »Hallo'schen Pietisten« weiss.

Gelingt es Herrn R. Eitner mehrere solche Meisterstücklein der »Musikforschung« zu Stande zu bringen, so dürften unsere Musiklexica gar stark bereichert werden und bald eine seltsame Gestalt annehmen. Möge er also nur immerhin fortfahren »misstrauisch« zu sein; wir können ihm die Versicherung geben, dass wir uns auch bereits in diesem Zustande befinden.

Wenn ich hier in der Mehrzahl spreche, so veranlasst mich dazu die possirliche Verdächtigung, welche der Herr Eitner gegen uns auszustreuen beflissen ist. Er schreibt nämlich wie folgt: »Mit einiger Verwunderung sah ich [ich? Hr. E. oder Hr. S.?] die genaue Theilung der Aufgabe in Vocal- und Instrumentalwerke, da doch bekannt ist, dass die leitenden Persönlichkeiten der Sammlung die Instrumentalmusik für eine Verirrung der Kunst, ja man möchte sagen gar nicht für Musik halten. Wie stimmen mit den vorliegenden Sammlungen solche Ansichten überein? Oder sind die Compositionen von Corelli und Couperin etwa besser, als die von Haydn Mozart und Beethoven? Die Herren werden uns am besten darauf antworten können«. Eine Collectivantwort zu geben, bin ich nicht

*) leider bei Palestrina schwer zu erlangen sind.

**) es werden drei Noten als Druckfehler angeführt. Von diesen sind aber zwei offenbar richtig! und auch die dritte ist kein Fehler. Demnächst mehr hierüber.

autorisirt. Was meinen verehrten Freund Bellermann anlangt, so wird derselbe, wie ich hoffe, in diesen Blättern noch oft zeigen, dass ihm auch das Wohl und Wehe der Instrumentalmusik am Herzen liegt. Im Uebrigen handelt es sich hier um Ansichten, also tritt das Recht der Persönlichkeit ein; was ich daher weiterhin bemerke, gilt nur für mich selbst. Ob Corelli's Compositionen besser sind, als die von Haydn, Beethoven etc.? So wenig, dass die Denkmäler vielleicht nächstens schon einen Band von Haydn bringen werden. Dem Verfasser obiger Fragen ist der Abschnitt über Händel's Instrumentalmusik im dritten Bande der Biographie wohl nicht zugänglich, auch von dem ersten Bande jenes Werkes hat er gewiss noch nicht den vierten Theil gelesen, sonst würde er dort bei der Besprechung Steffani's eine Stelle gefunden haben, welche ihn über meine Stellung zu der Instrumentalmusik genügend aufgeklärt hätte. Ich bemerke also, aber gleichsam zum Ueberflusse: 1) ich halte die Instrumentalmusik nicht für eine Verirrung der Kunst, sondern für wahre Musik; 2) die Anordnung der Denkmäler entspricht einfach meinen Ansichten, und zwar völliger und genauer, als irgend eine meiner sonstigen Unternehmungen, weil es mir nur bei diesem Werke möglich gewesen ist, ungehemmt von Rücksichten dem zu folgen, was mir für die Erkenntniss der Kunst und ihrer Geschichte wahrhaft erspriesslich scheint. Konnte dies nicht ohne meine Erklärung Jeder wissen, der die Sache unbefangen betrachtet? Vielleicht erzählt uns der Verfasser obiger Worte einmal, wie es kam, dass das gerade Gegentheil von der Wahrheit »bekannt« wurde. *Chr.*

Notiz zu G. Nottebohm's Beethoveniana.

In den genannten Mittheilungen Nottebohm's, deren letzte sich in Nr. 49 dieses Jahrganges der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« vorfindet, ist eine Sonderbarkeit in Betreff einer Stelle der bekannten Sonate in A-dur (Op. 69) für Clavier und Cello nicht zur Sprache gekommen, obschon diese wohl der Beachtung werth sein dürfte. Es ist hiermit des Hauptthema und dessen zweiter Theil vom Scherzo gemeint:

Der Bindebogen bei der wiederholten Note (die Syncope) verbietet selbstverständlich einen Wiederanschlag derselben Taste und es fällt deshalb auf, dass der Componist einen Fingersatz hinzugefügt hat (der Fingersatz steht fast in allen Ausgaben der Sonate und muss also von Beethoven selbst herrühren, der bekanntlich sehr wenige Stellen — z. B. in den Clavierconcerten in C-moll und Es-dur — mit Fingersatz versehen hat), der eben auf einen Wiederanschlag der Schlussnote deutet, während dieselbe Stelle in der Cellostimme auf andere und zwar auf gewöhnliche Weise vorgetragen wird. Es drängt sich also hier die Frage auf: Was soll dieser Fingersatz bedeuten, wenn die Töne nur einmal gehört werden sollen, da ein Fingerwechsel nicht nothwendig ist, um Finger für die Folge zu gewinnen?

Sollte nun Herr Nottebohm oder ein Anderer nicht im Stande sein genügende Auskunft zu geben, so wäre es sicherlich sehr zu wünschen, dass der Fingersatz in ferneren Ausgaben der Sonate weggelassen würde, indem sein Verbleiben gewiss nicht Wenige zu einer fehlerhaften Ausführung des sehr häufig wiederkehrenden Themas verleiten wird.

Kopenhagen, December 1870. *Anton Rée.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Köln.** *R.* Ueber die jüngste Aufführung des »Judas Makkabäus« von Händel in dem zweiten Abonnement-Concerte unserer Concertgesellschaft kann ich Ihnen nicht viel Erfreuliches melden. Mit der Besetzung der Solopartien konnte man sehr zufrieden sein, wenn man absieht von Frau Saart, der man trotz früherer nicht günstiger Erfahrungen, die zweite Sopranpartie übertragen hatte. Die erste Sopranpartie sang Fräul. Avé-Lallemant aus Lübeck, Alt: Fräul. Assmann aus Barmen, Tenor: Vogl aus München, Bass: Hill aus Schwerin. Die Leistungen des Chores verriethen dagegen eine höchst mangelhafte Vorbereitung zu der Aufführung. Wenn man glaubt, dies mit den politischen Zeitverhältnissen, durch welche die Chorproben lange gehindert worden, entschuldigen zu können, so sollte man auf der anderen Seite doch berücksichtigen, dass gar kein Grund vorlag, schon das zweite Concert für den Judas Makkabäus zu bestimmen, man hatte, um für die nöthigen Chorproben Zeit zu gewinnen, die Aufführung desselben bis zum vierten oder fünften Concerte verschieben können. So gut ist es mit unserem Concertchore denn doch nicht bestellt, dass man mit demselben ohne eine entsprechende Zahl von Proben die Aufführung eines Händel'schen Oratoriums wagen könnte. — Dass nicht die Originalpartitur, sondern eine »Bearbeitung« bei der Aufführung zu Grunde gelegt wurde, wird Sie auch eben nicht überraschen. Zum Theil mag dies darin seinen Grund haben, dass von früheren Aufführungen her die Stimmen vorhanden waren, und dass man aus äusseren Gründen die Beschaffung der der Originalpartitur entsprechenden Stimmen unterlassen hat. Wenn man aber glaubt mit Rücksicht auf den Geschmack des Publikums von der Benutzung der Originalpartitur absehen zu müssen, so ist dies ein Widerspruch in sich selbst, denn wenn man sich auf das Publikum berufen will, dann lasse man dasselbe auch Richter sein, und bevormunde es nicht, wenn das Publikum Richter sein soll, dann muss es auch den Thatbestand kennen, und den kann es nur kennen lernen, wenn ihm Gelegenheit geboten wird, ein Händel'sches Werk nach der Originalpartitur zu hören. Wenn aber diese Frage nicht vor das Forum des Publikums, sondern vor das der Künstler gehört, dann lasse man aber auch die Rücksicht auf das Publikum aus dem Spiele, dann führe man aber auch erst, ehe man eine »Bearbeitung« vorzieht, den Beweis, dass die Originalpartitur einer Aufbesserung bedarf. — Der Bach-Verein hat vor Kurzem auch wieder ein Lebenszeichen von sich gegeben. Der Umstand, dass ein Mitglied desselben im Kriege gefallen ist, gab Veranlassung zu einer Gedenkfeier, welche am 1. Dec. in dem Vereinslocale stattfand. Die Aufführung des Chores »*O bone Jesu*« von Palestrina, und der Motette »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« von Bach, war vortrefflich. Hoffentlich wird nun eine öffentliche Aufführung des Vereins Veranlassung geben, Ihnen über dessen Thätigkeit Näheres zu berichten. Ich füge für heute nur noch die Bemerkung bei, dass die Leitung des Vereins, welche bei dem Abgange Rudorff's von hier Herr Bitter nur interimistisch übernommen hatte, nunmehr definitiv dem Herrn Mertke übertragen worden ist.

✱ **Stuttgart**, 18. Decbr. Selbstverständlich hat auch Stuttgart seine Beethovenfeier gehabt. Im Theater wurde am 15. Fidelio gegeben, am 16. Egmont mit Beethoven's Musik, auf den 17. war eins der Abonnement-Concerte unserer Hofkapelle gelegt, mit folgendem Programm: 1) Ouverture zur ersten Form der Oper Leonore; 2) Adelaide; 3) Violinconcert; 4) Klärchen's Lieder zu Egmont; 5) Neunte Symphonie. Eingeleitet wurde das Concert durch einen gesprochenen Prolog. — Am 10. Dec. hatte der Orchester-Verein ein Beethoven-Concert veranstaltet; Programm: 1) Ouverture und sechs Nummern aus »Prometheus«; 2) Busslied; Mailied; 3) Romanze für Violine (G-dur); 4) »*In questa tomba*«; 5) Andante für Piano (F-dur, ursprünglich für die Sonate Op. 53 bestimmt); 6) »*Ah perfido*«; 7) Trio für Clavier, Violine und Cello (G-dur aus Op. 1). — Vom Verein für Kirchenmusik war das Andenken Beethoven's schon einige Monate zuvor gefeiert worden durch Aufführung seiner C-dur-Messe und des Mozart'schen Requiems, unter Mitwirkung der Hofkapelle, gestern hat sich für den Schlusssatz der neunten Symphonie der Singchor des Vereins dem Opernchor angeschlossen.

✱ **Oldenburg.** Das zweite Concert der grossherzoglichen Hofkapelle brachte am 9. Dec. folgendes Programm: Ouverture zu der Oper »Joseph in Egypten« von Méhul; Morgenhymne aus dem Schauspiel »Elektra« von H. Allmers, für Männerchor und Orchester componirt von A. Dietrich, Ouverture zu »Figaro« von Mozart; Altdeutscher Schlachtgesang für Männerchor und Orchester von J. Rietz; Symphonie (Nr. 4) von Beethoven. Unter diesen Werken tritt die Morgenhymne von Dietrich als neues Werk heraus, welches zunächst fürs Theater berechnet ist, aber in der jetzigen Bearbeitung sich als ein vorzügliches Werk für den Concertsaal bewährt hat. Wir sind nach einmaligem Hören nicht im Stande, ein eingehendes und gründliches Urtheil über dieses Werk zu fällen, können aber constatiren, dass die Gediegenheit des Inhalts, der poetische Hauch, der das Ganze erfüllt, die Sorgfalt in der ganzen Arbeit, insbesondere in der Behandlung des Orchesters die Anerkennung des gebildeten Theils des Publikums in vollstem Maasse gefunden hat. Ein zweites neues Werk »Ein deutsches Requiem« von Joh. Brahms hörten wir am 9. Decbr. in einem Concerte des hiesigen

Singvereins. Dieses Werk ist bereits als eine der bedeutendsten der Neuzeit öffentlich anerkannt. Die Wirkung der Aufführung war eine dem Werke angemessene, eine wahrhaft erhebende, tief ergreifende. Frau Catherina Engel, welche die Sopransolopartie übernommen hatte, zeichnete sich abermals als eine Sängerin aus, die mit Hingebung und tiefer Empfindung die Schönheit und Bedeutung zur Geltung zu bringen versteht. Die Aufführung war im Ganzen eine sehr gelungene.

*** Prag.** *F. D.* Die vergangene Woche war natürlich Beethoven geweiht. In erster Reihe verdient Kapellmeister Smetana allgemeine Anerkennung; denn nur der von ihm ins Leben gerufenen philharmonischen Gesellschaft ist es zu danken, dass das musikalische Prag Beethoven'sche Orchesterwerke zu hören bekam. Das Programm bestand aus der grossen Leonoren-Ouverture, der achten Symphonie und dem Violinconcert, welches von Prof. Bennewitz in meisterhafter Weise vorgetragen wurde. — Habe ich in einem vorjährigen Berichte das Bedauern darüber ausgedrückt, dass das sogenannte Florentiner Quartett unter Jean Becker's Leitung Prag nur so »nebenbei mitnimmt«, so muss ich bei aller Bewunderung, die ich dem Zusammenspiel dieser Künstlergesellschaft zolle, das vorjährige Bedauern wiederholen. Die Künstler kommen früh, spielen Nachmittags, fahren Abends wieder nach Wien oder sonstwohin, wo sie ganze Cyklen von Soiréen veranstalten, wiederholen dieses Verfahren ein- oder höchstens zweimal und verschwinden. Zeit ist Geld, und die Kunst geht nach Brod — das ist alles richtig, aber man darf dem Publikum doch die Illusion nicht rauben, das Verdienen und nur der Kunst ein Geschäft machen, gehört gewiss nicht vor das *forum externum*; und das Prager Publikum verdient gewiss einige Rücksicht! — Möge es auf Kosten meiner gereizten Stimmung genommen werden, wenn ich auch einmal einen herben Tropfen in mein sonstiges Lob über das Conservatorium schütte. Ein Institut, das von jeher durch seine Pietät gegen Beethoven hochberühmt war, veranstaltet zum 100jährigen Geburtstage Beethoven's ein Concert, in welchem ausser einem Prolog, unter fünf Nummern die Leonoren-Ouverture Op. 138 und die Serenade für Orchester »arrangirt« von Janke aufgeführt wurden. Die drei übrigen Nummern waren ein Concert für Contrabass von Stein und zwei Oboeconcerte von Spindler und Händel. Muss man denn zu »Arrangements für Orchester« bei Beethoven Zuflucht nehmen und Oboe- und Contrabassconcerte, die NB. nicht von Beethoven sind, in eine 100jährige Beethovenfeier einmengen? — Auch das Theater hat eine würdige Aufführung »Fidelio's« veranstaltet und mit einem Prolog mit Begleitung aus Beethoven'schen Werken eröffnet. Seit Kapellmeister Reppoldi zur Landwehr einrücken musste, leitet Kapellmeister Slansky, bisher zweiter Dirigent, die Oper und erwirbt sich derart die Gunst des Publikums und der Kritik, dass er gleich manchem Soldaten diesem Kriege ein Avancement zu verdanken haben wird.

*** Hamburg.** *R.* Am 2. Dec. gab der Cäcilien-Verein unter Leitung seines trefflichen Dirigenten Herrn Carl Voigt sein erstes diesjähriges Abonnement-Concert. Das Programm bestand nur aus Chorliedern a capella gesungen, es fing mit Jos. Haydn an, dem sich einige ältere Componisten, Dowland, Ward und Murley, anreihten, und schloss mit Schumann und Mendelssohn. Nach dem wohlverdienten lebhaften Applaus des Auditoriums wurde noch die bekannte Haydn'sche Volkshymne »Gott erhalte Franz den Kaiser« mit untergelegtem »Deutschland über alles« zugegeben. Der Verein sang sämmtliche Lieder mit der Präcision und Reinheit, wie man es seit Jahren von ihm gewohnt ist, und erfreute seine andächtig lauschende Zuhörerschaft durch seine mit Recht berühmten und beliebten Leistungen. — Gestatten Sie Ihrem Referenten Ihnen von einer Privataufführung des hiesigen Männergesang-Vereins »Augusta« zu berichten, in welcher Gelegenheit geboten war, »Heinrich der Finkler«, Cantate von Franz Wüllner zu hören. Das Werk interessirte von Anfang bis zu Ende und machte den Wunsch lebhaft in uns rege, dasselbe möchte einmal einer grösseren Zuhörerschaft vorgeführt werden. Dank dem Vereine, der es unternahm, ein so schwieriges Werk zur Aufführung zu bringen und somit abzuweichen von den gewöhnlichen flachen Gelegenheitsproducten eines Abt, Kücken etc., wie wir es von den meisten hiesigen Männergesangs-Vereinen gewohnt sind. — Vom Theater können wir nicht viel Neues berichten. Am 30. Nov. gastirte noch einmal Fräul. Brandt als Fides in Meyerbeer's Propheten zur Freude des besseren Theils des Publikums und bestätigte nur das von dieser Sängerin gefasste günstige Urtheil. Seit dem 4. Dec. haben die Vorstellungen des üblichen Weihnachts-Märchens begonnen, dem kleinere Stücke und Opern beigegeben werden. Eine neue kleine Operette von Conradi »Rübezahl« erinnert nicht zu ihrem Nachtheil in der ganzen Factur an Lortzing und wurde besonders beifällig aufgenommen. Ein mehrmaliges Auftreten der Sängerin (?) Milla Röder übergehe ich mit Stillschweigen, indem ich Alles bestätige, was ich in meinem vorigen Berichte über diese Dame gesagt habe. — Ein Concert von der Frau Mallinger u. A. fand noch statt, war aber so, dass es nicht der Rede werth ist.

*** Hamburg.** *R.* Am Vorabend des einhundertjährigen Geburtstages Beethoven's, also am 15. Decbr., fand das Concert der philharmonischen Gesellschaft statt und bestand das Programm nur aus Beethoven'schen Compositionen. Die Eroica-Symphonie Op. 55 Es-dur eröffnete das interessante Concert und erinnern wir uns nicht dieselbe hier in Hamburg so gut gehört zu haben. Sie schien sehr sorgsam studirt zu sein und jedes Orchestermitglied vom Ersten bis zum Letzten schien begeistert und sein Bestes geben zu wollen. Auch die Stimmung, namentlich der Bläser, war eine sehr glückliche und reine, was wir nicht immer zu rühmen haben, und selbst unsere bisherige Feindin, die Pauke, mässigte sich zum Vortheil des Ganzen. Ebenso verdienstvoll war die Wiedergabe der das Concert beschliessenden Leonoren-Ouverture. Wir können nicht umhin, dem braven Orchester und seinem Dirigenten Herrn v. Bernuth unseren Dank auszusprechen für die Sorgfalt, mit der sie bemüht gewesen sind, die Erinnerung an den Geburtstag des grossen Meisters so würdig zu gestalten. In gleich würdiger Weise lösten die beiden Damen Frl. Brandt und Frau Clara Schumann die von ihnen übernommenen Aufgaben. Fräul. Brandt sang die Concert-Arie Op. 65 »*Ah perfido*« mit der Meisterschaft, wie wir es von ihr erwartet hatten, wenn auch das Recitativ einige kleine Unreinheiten in der Intonation aufwies (was wohl nur den Anstrengungen der Reise, in den Proben, im Theater und fürs Concert zuzuschreiben ist), so bewies sie in der Arie selbst, dass sie eine denkende und echt musikalische Sängerin ist. In der zweiten Hälfte des Concerts trug sie noch drei schottische Lieder »Die holde Maid von Inverness«, »Der schönste Bub war Henni« und »Der treue Johnie« mit Begleitung von Clavier (Herr v. Bernuth), Violine (Herr Concertmeister Schradieck), Cello (Herr Lübeck) vor und zwar mit derselben Vollendung, mit der sie die Arie gesungen hatte; am schönsten klang der treue Johnie und wirkte wahrhaft ergreifend. Ueber Frau Schumann noch etwas Lobendes zu sagen, hiesse wohl Eulen nach Athen tragen, wir beschränken uns daher nur darauf, zu erwähnen, dass dieselbe das fünfte Concert Es-dur Op. 73, vom Orchester sehr gut begleitet, spielte und nachher solo die Variationen C-moll Nr. 36 (nicht Op. 36, wie die zweite Symphonie in D-dur bezeichnet ist) mit bekannter Meisterschaft vortrug und dafür natürlich den Dank des ganzen Auditoriums einerntete. — Am 17. Decbr. fand auch im Stadttheater eine Feier von Beethoven's Geburtstag statt, zu welcher »Fidelio« angesetzt war und unbegreiflicher Weise in Begleitung von dem jetzt jeden Abend gespielten Weihnachts-Ballet. Wenn auch der Anfang der Oper angezeigt war und somit dem Publikum freigestellt war, nur zum Anhören des »Fidelio« das Theater zu besuchen, so hätte doch wohl die Direction bedenken sollen, dass sie die Orchestermitglieder an ein solches Werk an einem Tage, den sie selbst durch angezeigte festliche Erleuchtung des Hauses feiert, nicht durch 2½stündiges Balletspielen abgemattet, sondern mit frischen Kräften bringen muss. Man muss es darnach dem Orchester doppelt Dank wissen, dass es so wacker Stand hielt und namentlich die dem zweiten Acte vorausgehende Leonoren-Ouverture so brav executirte. Den Fidelio sang Fräul. Brandt und zeigte ihre grosse Begabung für das dramatische Fach. Dass man mit, wenn auch brillanten, doch so schlecht geschulten Mitteln, wie Herr Ucko sie besitzt, den Florestan auch nicht annähernd zur Geltung bringen kann, ist wohl selbstverständlich, in solcher Partie ist mit der rohen Anwendung aller zu Gebote stehenden Stimmmittel nichts auszurichten, dieselbe will durchdacht und wirklich gesungen werden. Auch Hr. Thelen wusste nicht recht, was er aus dem Pizarro machen sollte und war sehr mittelmässig. Die Herren Resz-Rocco, Kruis-Jacquino und Fräulein Börner-Marzelline waren recht lobenswerth. Neueinstudirt begleitete am 18. das Weihnachtsballet eine kleine Operette von Lortzing »Die beiden Schützen«, die, wie alle komischen Opern dieses Meisters, fein und originel gemacht ist, wenn sie auch schwächer ist als seine anderen Gebilde.

*** Hamburg.** Dem sichern Vernehmen nach hat das philharmonische Comité Herrn Wörmer 48800 Thaler zur Verfügung gestellt zur Vergrösserung seines Saales. Die Arbeiten sollen schon im Keller begonnen haben und beabsichtigt man nach Vollendung des Saales auch daran zu denken, eine kleine Orgel darin anzubringen, wenn das Geld bereits da ist. Durch diese gewiss unter bewandten Umständen dankenswerthe Maassregel schwindet die Hoffnung auf eine würdige Musikhalle immer mehr.

Titel und Inhaltsverzeichniss zu diesem Jahrgange werden bei der nächsten Nummer erfolgen.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

ZUM

HUNDERTJÄHRIGEN GEBURTSTAGE

BEETHOVENS.

Ein dahingeschwundenes Jahrhundert, welches man seit der Geburt eines bedeutenden Menschen zählt, war von jeher ein Abschnitt der Erinnerung, der nationalen und universalen Feier. So begingen wir Deutschen mit gerechtem Stolze das Säculum unseres Schiller, und so naht uns wieder ein ähnlicher seltener Festtag. Am 17. December 1870 werden es 100 Jahre, dass **LUDWIG van BEETHOVEN** das Licht der Welt erblickte, und wie ein Schillerfest gefeiert wurde „so weit die deutsche Zunge klingt", so wird Beethovens Geburtstag festlich begangen werden „so weit Musik ertönt", denn in alle Welt haben Beethoven's Schöpfungen sich Bahn gebrochen, ja selbst dort, wo die deutsche Zunge nicht mehr klingt, lauscht man begeistert seinen Melodien.

Die unterzeichnete Verlagshandlung hat es sich angelegen sein lassen, dem deutschen Volke zur 100jährigen Geburtstagsfeier Beethovens eine *Festgabe* darzubringen, und zwar *das wohlgetroffene Portrait des grossen Componisten.*

Das Blatt zeigt uns Beethoven in ganzer Figur. In einsamer, wetterumzogener Landschaft, an jener Stelle in Döbling bei Wien, von der man sich erzählt, dass er seine Pastoral-Symphonie dort gedichtet habe, sehen wir den Meister, gehüllt in den weiten, faltigen Mantel und beide Hände mit der Notenrolle auf das Knie gestützt, ernst und gedankenvoll in die Ferne blicken. Im Hintergrunde ragt der Stephansdom aus der Donauebene hervor.

Von ausgezeichneter Wirkung ist das gewaltige Antlitz des Tonschöpfers, welches nach einer, noch bei Lebzeiten abgenommenen Gesichtsmaske Beethoven's componirt wurde und *welchem noch lebende Jünger und Freunde des Verewigten die grösste Aehnlichkeit zuerkennen.*

Die Composition ist von Fr. Schwörer, Zeichnung und Stich, in breiter, kräftiger Linienmanier ausgeführt, von P. Barfus in München. — Beide Künstler haben vereinigt, mit liebevollem Verständniss, ein Bild geschaffen, das seinen Gegenstand in höchster artistischer Vollendung zur Anschauung bringt.

Um dieses Blatt den weitesten Kreisen zugängig und *es dadurch gleich einem öffentlichen Denkmal zum Eigenthum des ganzen deutschen Volkes zu machen*, haben wir den Preis desselben so billig gestellt, als es die Grösse und die Vortrefflichkeit des Stiches nur irgend ermöglichte.



